V. J. ASTOR

Die magische Präsentation

Schauspielkunst und Regie

Für Zauberkünstler





Dem Andenken meiner Mutter,
die mir den Weg zur Kunst ebnete und mich lehrte,
das Schöne und Edle zu suchen

V. J. ASTOR

Die magische Präsentation

Schauspielkunst und Regie
Für Zauberkünstler

Wuppertal, 1982 - 2003

Vorwort

Ende der Sechziger Jahre veröffentlichte ich eine Kurzfassung dieses Lehrganges in einer deutschsprachigen Fachzeitschrift („Magische Welt“). Die Artikelserie hat in den Magierkreisen großes Aufsehen erregt, zahlreiche Zuschriften an den Verlag und an mich haben bewiesen, daß die Zauberkünstler, sowohl die Amateure als auch die Berufler, erkannt haben, wie wichtig dieses bis dahin sträflich vernachlässigte Gebiet, nämlich die Schauspielkunst, für den praktizierenden Magier ist.

Die Artikelserie bestand damals aus zwei Lehrgängen: „Schauspielkunst für Zauberkünstler“ und „Regie für Zauberkünstler“. Sie wurde in mehrere Sprachen übersetzt und im Ausland mehrfach veröffentlicht. In Frankreich in „Journal de la prestidigitation“, in England (auszugsweise) in „Magigram“. In den Niederlanden wurde sie in einer kleinen Auflage in Buchform herausgegeben und später auch in einer Händlerzeitschrift abgedruckt. (Nebenbei bemerkt, die Holländer waren die einzigen, die meine Erlaubnis für die Veröffentlichung eingeholt hatten.)

Wie wichtig dieses Thema den Magiern erschien beweist, daß – nach der Veröffentlichung des Lehrganges – Magier (u. a. namhafte Berufler) auch aus fernen Ländern mich aufsuchten, um von mir Unterricht zu bekommen, um ihre Darbietungen nicht nur tricktechnisch, sondern auch aus der Sicht der Präsentation, der Schauspielkunst, zu vervollkommnen. Ein Beweis für die Richtigkeit dieses Bestrebens sind nicht nur die großen Erfolge meiner Schüler, sondern auch die zahlreichen Preise und Auszeichnungen, die sie bei verschiedenen Kongressen und sonstigen Wettbewerben gewonnen haben.

Obwohl in der letzten Zeit auch Stimmen aufgekommen sind, daß man sich nicht an die klassischen Gesetze der Kunst halten sollte, weil es „nicht modern“ sei (seltsamerweise kommen solche Stimmen von Leuten, die auf der Bühne als abschreckendes Beispiel wirken könnten), reißt der Strom der Hilfesuchenden nicht ab. Allzu große Entfernungen und mit der langen Anreise verbundene erhebliche Kosten

machen es aber für viele – besonders für Amateure – unmöglich, einen persönlichen Unterricht bei mir zu nehmen. Um allen interessierten Magiern den Zugang zu dem kompletten Lehrgang zu ermöglichen, habe ich mich entschlossen, diesen in Buchform herauszugeben.

Nun halten Sie diesen Lehrgang in den Händen, und ich möchte hoffen, daß er dazu beitragen wird, daß Ihre Darbietung wirksamer, künstlerisch wertvoller, und dadurch erfolgreicher wird, genauso wie es bei all denen der Fall war, die meinen Lehrgang bereits gelesen haben.

Wuppertal, 1981

V. J. Astor

EINLEITUNG

„Was in der Musik am wichtigsten ist, steht in den Noten nicht geschrieben.“ Diesen Beethoven zugeschriebenen Spruch könnten wir in folgender Form in der Zauberkunst anwenden: Was in der Zauberkunst am wichtigsten ist, steht in den Zauberbüchern nicht geschrieben. Und tatsächlich: All die Tausende von Zauberbüchern, die bisher herausgegeben worden sind, geben zwar fertige Rezepte für Zaubertricks: Die notwendigen Behelfe, die anzuwendenden Griffe, alles was man über die angewandte Tricktechnik wissen muß, ja, manchmal auch der Begleittext wird beschrieben; wie man aber das beschriebene Kunststück **vorführen**, wie man es **künstlerisch präsentieren** soll, also über die Schauspielkunst, darüber wird kein Wort verloren.

Was hat die Zauberkunst mit der Schauspielkunst zu tun? – könnte man fragen. Nun, viel mehr, als dies auf den ersten Blick erscheint, und sehr viel mehr, als bis zur letzten Zeit angenommen wurde. Ich wage zu behaupten, daß die schauspielerische Leistung eines Zauberkünstlers noch wesentlich wichtiger ist, als seine tricktechnischen Fähigkeiten. Daß dies keine leere Behauptung ist, werde ich beweisen.

„Der Zauberkünstler ist ein Schauspieler, der die Rolle eines Zauberers spielt“ – sagte im neunzehnten Jahrhundert Robert Houdin, der berühmte französische Magier, den man auch den Vater der modernen Zauberkunst nennt. Er hat bereits vor über hundert Jahren richtig erkannt, daß es nicht die Methode, nicht die Tricktechnik ist, was den Erfolg eines Kunststückes sichert, sondern einzig und allein der Modus der Vorführung, die Art der Präsentation. Mit welcher Methode, mit welchen Kunstgriffen oder technischen Raffinessen ein Effekt verwirklicht wird, kann zwar den Zauberkünstler interessieren, den Zuschauer kann dies nicht beeindrucken; ja, vor dem Publikum bleibt und MUSS auch die noch so raffinierte Tricktechnik verborgen, geheim, unerkennbar bleiben.

Die Zuschauer sehen nur, wie man den Effekt vorführt, wie man ihn präsentiert. Und diese Präsentation kann sehr verschieden sein. Dasselbe Kunststück, das in den Händen des einen Magiers einen über-

wältigenden Eindruck auf die Zuschauer ausübt und von diesen als vollendete Kunst erkannt (und anerkannt!) wird, kann in den Händen eines Dilettanten zu einem „blöden Trick“ degradiert werden, der mit dem Begriff Kunst (der bekanntlich vom „Können“ abstammt) gar nichts zu tun hat.

Leider begehen wir alle (mich inbegriffen) in unseren ersten „magischen“ Zeiten den Fehler, daß wir (wenn auch aus absolut verständlicher menschlicher Neugier) nur nach „neuen Tricks“, neuen (trick-)technischen Details und Raffinessen suchen, wobei all das, was eigentlich das Künstlerische an der Zauberkunst ist, unbeachtet bleibt. Die Folge ist dann – wenn ich ehrlich sein will, muß ich es leider aussprechen –, daß es sehr viele schlechte Zauberdarbietungen gibt, zu denen ich nicht nur Amateure zähle. Und daß die Zauberkunst, die im technischen Bereich, besonders in den letzten Jahrzehnten, eine explosionsartige Entwicklung erlebt, immer noch mit großen Schwierigkeiten kämpfen muß, um als Kunst anerkannt zu werden.

Der Grund für diesen Zustand ist, daß bisher nur sehr wenige erkannt haben, welch wichtige Rolle schauspielerische Fähigkeiten in der Zauberkunst spielen. Die Fachliteratur der Magie, die bereits viele tausend Werke zählt, in denen alle Bereiche der Zauberkunst und der verwandten Künste reichlich vertreten sind, kann kaum eine Handvoll Bücher aufweisen, die die Präsentation, das „Showmanship“, die Schauspielkunst in der modernen Zauberei behandeln. Und leider auch diese Werke – die sämtlich vor nicht langer Zeit erschienen sind, seitdem man die Wichtigkeit dieses Gebietes zu erkennen beginnt – befassen sich zum überwiegenden Teil mit tricktechnischen Aspekten. Das ist zwar auch notwendig, wenn man die Regietechnik berücksichtigt, aber die Schauspieltechnik selbst bleibt dabei auf der Strecke.

Warum wohl hat der eine Erfolg beim Publikum, während der andere, trotz vielleicht besserer Tricktechnik, weniger gut „ankommt“? Warum wird der eine als Künstler gefeiert, während der andere – vielleicht mit den gleichen Kunststücken – als Dilettant, als „Auch-Zauberer“ betrachtet wird? Warum bleibt ein Kunststück bei dem einen wirkungslos, wobei ein anderer aus dem gleichen Kunststück

ein „Wunder“ macht? Ich versuche dies mit einem Beispiel zu erläutern:

Stellen Sie sich bitte Folgendes vor: Auf der Bühne erscheinen zwei Männer; ein Artist (Akrobat) und ein Turner (Sportler). Beide vollführen einen Salto, und zwar gleich gut und vollkommen. Obwohl Sie es nicht wissen, können Sie doch sofort sagen, welcher von den beiden der Artist und welcher der Turner ist. Niemand verrät es Ihnen, trotzdem merken Sie sofort, instinktiv, den Unterschied zwischen den beiden und sind imstande, jeden in seine Kategorie einzustufen.

Was hat Ihnen das unfehlbare Gefühl gegeben, daß einer der beiden Männer ein Künstler ist, während der andere nur eine vorgeschriebene Übung ausgeführt hat? Woran haben Sie erkannt, welcher welcher ist, und zwar rein instinktiv, ohne darüber nachzudenken, ohne die Geschehnisse zu analysieren, trotzdem klar und deutlich?

Die Antwort ist verblüffend einfach: Der eine, der Turner, hat einen Salto **gemacht**, der Artist dagegen hat ihn **vorgeführt**. Und diesen Unterschied merkt man – wenn auch unbewußt – sofort. Ja, die Menschen (das Publikum) haben sehr feine Antennen dafür!

Bühnenwirksames Auftreten ist also das Losungswort, und darüber wird in diesem Buch die Rede sein. Das bedeutet aber nicht, daß man dieses nur dann beherrschen muß, wenn man auf einer Bühne agiert. Es gelten die gleichen Gesetze, Vorschriften – ja: Tricks – des Agierens, egal ob man auf einer Bühne, auf dem Podium, im Parkett, in der Manege oder im kleinsten Kreise in einem einfachen Zimmer vor dem Publikum steht. Bühnenwirksames Auftreten verlangt eben mehr als (in unserem Fall) vollkommene Beherrschung des Tricks. Ohne eine gewisse Kenntnis der Vorführungskunst kommt man nicht aus.

Im Grunde haben es die Schauspieler wesentlich leichter als wir Zauberkünstler. Der Schauspieler bekommt seine Rolle fix und fertig geschrieben, er braucht sie nur auswendig zu lernen. Die Dekorationen und die Requisiten für das Stück werden von anderen geplant, gestaltet und besorgt, er braucht sich darüber keine Gedanken zu machen. Selbst das richtige Vorführen seiner Rolle wird ihm – Schritt

für Schritt – vom Regisseur erläutert, wenn nötig auch vorgespielt und einstudiert. Der Zauberkünstler dagegen ist in vielerlei Hinsicht alleingelassen, auf sich gestellt. Seine Rolle muß er sich selbst zusammenstellen, die Requisiten und Behelfe etc. besorgen. Regie muß er – falls er überhaupt eine Ahnung davon hat – selbst führen und er muß auch selbst herausfinden, wie er seine selbstgestaltete Rolle spielen soll, damit er die größtmögliche Wirkung erreicht. Dramaturgie, Regie und Schauspielkunst sind also die Gebiete, die er beherrschen müßte, aber er findet in der gesamten Zauberfachliteratur kaum Anregungen darüber. Wir werden alle drei Gebiete behandeln; als erstes die Schauspielkunst.

„Nicht jeder hat eine schauspielerische Begabung" – werden einige einwenden. Richtig. Aber – so frage ich – hat auch jeder, der zaubert, Talent zur Zauberkunst? Sicherlich nicht. Aber so wie jeder (Interesse, eine gewisse Begeisterung, Fleiß und Ausdauer vorausgesetzt) das Zaubern erlernen wird, so kann sich auch jedermann eine gewisse Grundkenntnis der Schauspielkunst aneignen.

Ich war ein begeisterter Amateurzauberer und wurde dann 1941 Berufszauberkünstler. Ich habe Tag und Nacht geübt, bis ich fast vollkommen manipulieren konnte. Ich habe teure Zauberapparate gekauft und gebaut, schöne Bühnendekorationen erworben und glaubte alles getan zu haben, um Erfolg zu erringen. Ich kann nicht behaupten, daß ich überhaupt keinen Beifall erntete, der große Erfolg blieb aber aus. Ich merkte, daß etwas fehlt, etwas Wesentliches, etwas sehr Wichtiges. Aber was war das?

Die Antwort auf diese Frage erhielt ich eines Tages von einem Freund, einem Schauspieler, der meine Vorstellung gesehen hatte. Sie lautete etwa so: „Zaubern kannst du vielleicht gut, aber du bewegst dich auf der Bühne unmöglich. Sei mir bitte nicht böse, aber du bist kein Künstler. Du bist ein Handwerker, der sein Fach gut beherrscht. Du **machst** Tricks, du **führst sie nicht vor**! Deine Manipulationen sind – soweit ich das beurteilen kann – gut, vielleicht sogar sehr gut. Aber du hast keine Ahnung von der Bühnenkunst, und alles, was du machst, ist grundfalsch. Du kannst nicht sprechen, du kannst nicht gehen, du kannst dich nicht bewegen, Du kannst nicht agieren. Nimm

Stunden bei einem guten Schauspieler oder an einer Schauspielschule, lerne dich auf der Bühne zu bewegen, dann wirst du vielleicht auch ein guter Zauberkünstler sein."

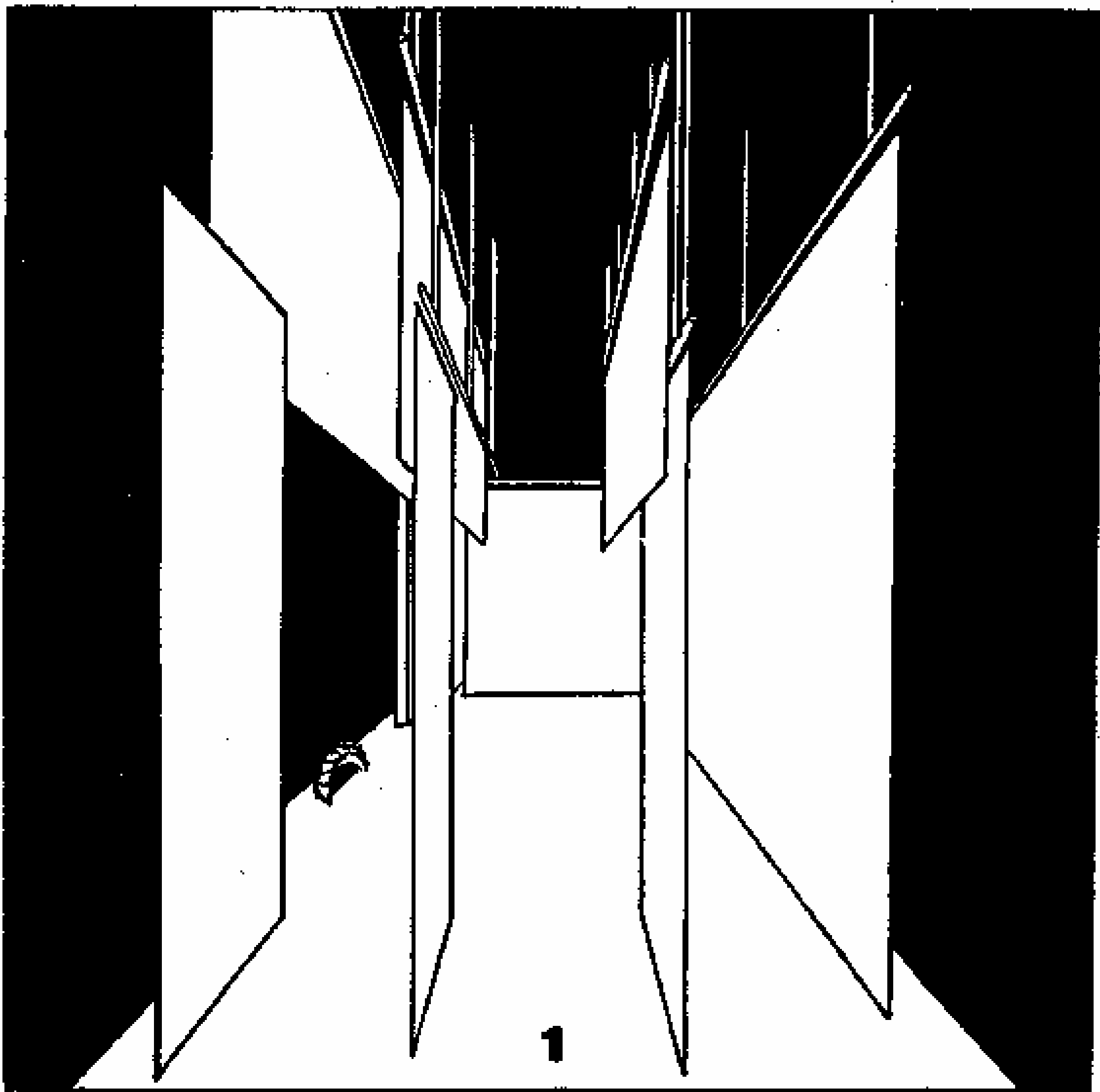
Das waren harte Worte. Aber ich bin meinem Freund bis heute sehr, sehr dankbar. Ohne seine strenge Kritik wäre mir das versagt geblieben, was ich inzwischen erreicht habe. Ich bin seinem Rat gefolgt, nahm Stunden bei einem Schauspieler und besuchte später eine Schauspielschule in Budapest. Und ich habe es nicht bereut.

Zusammenfassend möchte ich feststellen: Die Grundbegriffe der Schauspielkunst sind erlernbar. Man muß dazu nicht gleich eine Schauspielschule besuchen; es genügt, die wichtigsten Grundregeln kennenzulernen, um aus einem Auch-Zauberer zu einem Zauberkünstler zu werden. Selbstverständlich kann ich Ihnen hier keine umfassende Schauspielerschulung geben; ich werde Ihnen aber die allerwichtigsten Grundkenntnisse über das richtige Verhalten auf der Bühne vermitteln. Haben Sie bitte keine Angst. Es ist nicht schwer. Sie brauchen nicht viel zu üben. Es genügt, wenn Sie einige einfache Regeln beherzigen. Sie werden diese dann fast automatisch anwenden; aber das können Sie nur, wenn Sie sie kennen. Die Literatur der Zauberkunst ist noch sehr arm an diesbezüglichen Anregungen. Dieses Buch soll diese riesige Lücke weitest möglich ausfüllen.

Die Grundsätze und Regeln der Schauspielkunst haben zwar auch in der Zauberkunst volle Gültigkeit, sie reichen aber nicht immer aus. Sie müssen manchmal den besonderen Erfordernissen der Zauberkunst angepaßt und oft mit vielen, nur in der Zauberkunst vorkommenden Mitteln und Techniken ergänzt werden. Diese wurden bisher nirgendwo beschrieben. Ich habe sie anhand der Erkenntnisse und Erfahrungen aus den immerhin über 50 Jahren meiner Laufbahn als Berufszauberkünstler hier aufgenommen. Ich vertraue dieses Buch der Magierschaft mit dem Wunsch an, es möge zur Förderung der Magischen Kunst beitragen.

DIE BÜHNE

Bevor wir mit dem sprichwörtlichen „Ersten Schritt“ beginnen, wollen wir uns zunächst etwas mit dem Raum vertraut machen, in dem sich alles das abspielt, wovon wir im Folgenden sprechen werden. Es ist die Bühne.



Im Allgemeinen verwendet man die Bezeichnung „Bühne“ für eine Estrade, die mit charakteristischen technischen Mitteln ausgestattet ist, wie: Vorhang, spezielle Beleuchtung, Schnürboden usw. Aber auch wenn Sie nicht regelmäßig auf einer Bühne auftreten, sondern auf dem

Podium, im Parkett oder im Salon, ja, auch wenn Sie „nur“ am Tisch zaubern, an eines müssen Sie sich gewöhnen:

Der Platz, die Stelle, wo Sie auftreten, ist für Sie die Bühne, und da gelten die gleichen Gesetze wie auf der „richtigen“ (mit Vorhang etc. ausgestatteten) Bühne!

Deshalb (und um die Sache einfacher zu machen) werden wir ab jetzt immer von der Bühne sprechen, und Sie wissen, daß diese Bezeichnung sich auf den Ort bezieht, an dem Sie agieren. Damit es bei Besprechungen mit dem Bühnenpersonal (Bühnenmeister, Beleuchter, Dekorateure usw.) keine Mißverständnisse gibt, prägen Sie sich am besten einige allgemein gültige Fachvokabeln ein:

Die Bühnenöffnung, wie sie das Publikum sieht (der Rahmen, in dem „gespielt“ wird), nennt man Proszenium. Der Bühnenraum wird normalerweise an 5 Seiten begrenzt. Vorne (Zuschauerseite) durch den Vorhang, der nur während der Vorführung geöffnet wird. Unten durch den Bühnenboden, hinten durch den Hintergrund und an den beiden Seiten durch die Kulissen. Der Bühnenraum hat keine Decke; an ihrer Stelle hängen vom Schnürboden herab die Soffitten, die den Einblick in den Wirrwarr des Schnürbodens verhindern. Die vordere Kante des Bühnenbodens, an der sich oft ein Souffleurkasten befindet, heißt Rampe. Rechts und links hängen die Kulissen (siehe Abb. 1).

Und gerade dieses „Rechts“ und „Links“ kann für den Bühnenneuling etwas verwirrend sein. Die Bühne hat nämlich ihre eigene Geometrie. Rechts gilt hier als links und umgekehrt.

Maßgebend für Seitenbezeichnungen auf der Bühne ist nämlich **immer die Blickrichtung der Zuschauer.**

Also: Die Bühnenseite, die vom Zuschauerraum aus gesehen links liegt, heißt auch auf der Bühne die linke Seite, und was der Zuschauer als rechts bezeichnen würde, ist auf der Bühne rechts. Wenn es z.B. in einer Regieanweisung heißt: „Auftritt von rechts“, dann ist damit die Seite gemeint, die vom Auditorium aus gesehen rechts liegt.

Das gleiche gilt übrigens auch, wenn Sie in der Manege, auf dem Podium oder am Tisch arbeiten. Auch dort richten sich die Seitenbezeichnungen der Vorführungsfläche immer nach der Blickrichtung der Zuschauer.

Gewiß, es kann im ersten Moment verwirrend sein, sich vorzustellen, daß dort, wo Ihre rechte Hand ist, eigentlich die linke Seite sei. Doch man gewöhnt sich schnell an diesen „Begriffswechsel“. Bemühen Sie sich ab nun, sich in diese „verkehrte“ Welt, die das (seitenverkehrte) Spiegelbild der Wirklichkeit ist, einzuleben; nicht nur in Ihrer Sprache, sondern auch in Ihrem Denken. Es wird Ihnen sehr schnell gelingen, und es wird sogar zum Automatismus: Nach einer Weile werden Sie **automatisch** die richtigen Bezeichnungen verwenden. Dadurch werden Sie Fachkundigen bezeugen, daß Sie sich in der Theaterwelt auskennen (also kein Dilettant sind), aber Sie werden dadurch auch solche Peinlichkeiten vermeiden, daß Sie z.B. bei Ihrer Vorführung sagen: *„Nehmen wir den linken Würfel“* worauf die Zuschauer protestieren: *„Das ist der rechte!“* - denn sie sehen es so!

DER ERSTE SCHRITT

Mit dem ersten Schritt auf die Bühne bezeichnet man meist im übertragenen Sinne das erstmalige Auftreten eines Bühnenneulings. Hier aber ist im wahren Sinne des Wortes der erste Schritt gemeint, mit dem man die Bühne betritt. Denn von diesem ersten Schritt kann vieles abhängen, ja, er kann für Erfolg oder Mißerfolg entscheidend sein; deshalb ist es wichtig, daß wir uns mit ihm eingehender beschäftigen.

Die meisten Menschen neigen dazu, jemanden nach dem ersten Eindruck zu beurteilen, den er macht. So ist es im täglichen Leben und so ist es – in noch stärkerem Maße – auch auf der Bühne. Der erste Eindruck, den Sie auf Ihre Zuschauer ausüben, kann Sie in deren Augen sympathisch oder unsympathisch erscheinen lassen. Und davon hängt ab, ob Sie vom Publikum akzeptiert werden, ob Sie es für sich gewinnen können, oder ob die Zuschauer eine ablehnende Haltung Ihnen gegenüber einnehmen. Das Publikum fühlt sich vom Zauberkünstler – der ja „unmögliche“ Sachen macht – oft herausgefordert, und das ruft meist feindliche Gefühle hervor. Deshalb ist dieser erste Moment, dieser erste Schritt auf der Bühne – besonders für den Zauberkünstler – so außerordentlich wichtig. Denn, wenn Sie den ersten Schritt richtig ausführen, dann haben Sie Ihr Publikum schon halb gewonnen. Im anderen Fall könnte es Sie viel Mühe kosten, die verlorene Sympathie zurückzugewinnen.

Wie aber macht man nun diesen so wichtigen Schritt richtig?

Dafür gibt es ein paar einfache Regeln, die Sie sich leicht merken können. Es kommt nämlich nicht so sehr darauf an, WIE Sie den Schritt machen, sondern mit welchem Fuß Sie ihn antreten. Die Regeln (ich möchte lieber „Gesetze“ sagen) lauten:

1. Von der **rechten** Bühnenseite tritt man immer mit dem **rechten** Fuß ein!
2. Von der **linken** Bühnenseite tritt man immer mit dem **linken** Fuß ein!

Warum das sein muß, läßt sich schnell erklären. Nehmen wir an, Sie treten von rechts ein. (Bitte nicht vergessen: Rechts vom Zuschauerraum aus gesehen!) Was geschieht, wenn Sie in diesem Fall mit dem rechten Fuß eintreten?



2



3

Betrachten Sie dazu bitte die Abbildung 2. Die Körperhaltung ist ungezwungen. Sie zeigen sich sofort von Ihrer „besten Seite", nämlich von vorn. Das Gesicht ist dem Publikum zugewendet. Sie haben sofort Augenkontakt mit dem Publikum, und das ist außerordentlich wichtig!

Wie sieht es dagegen aus, wenn Sie mit dem falschen Fuß eintreten (also von rechts mit dem linken Fuß)?

Das zeigt Ihnen die nächste Abbildung (3). Das Publikum sieht einen Mann, der ihm unhöflicherweise den Rücken (und den „verlängerten Rücken") zudreht. Kann man so einen guten Eindruck erwecken? Sicherlich nicht. Jetzt ist es wohl klar, warum Ihr erster Schritt auf die Bühne immer mit dem Fuß ausgeführt werden muß, den man den

„bühnenoffenen“ nennt. Das ist der rechte Fuß, wenn Sie von rechts kommen und der linke, wenn Sie die Bühne von links betreten.

Es kann aber auch vorkommen, daß Sie einen Eingang benutzen müssen, der sich im Hintergrund der Bühne, also an der Rückwand befindet (Mitteleingang). Für diesen Fall heißt die Regel:

3. Vom Hintergrund kommend mit dem **rechten** Fuß eintreten.

Das gilt aber nur, wenn die Bühne leer ist. Wenn sich dort schon jemand befindet, dann:

4. Treten Sie mit dem der Person **abgewandten** Fuß ein.

Falls sich mehrere Personen auf der Bühne befinden (was allerdings nur bei einer größeren Zauberschau der Fall sein dürfte), dann:

5. Treten Sie mit dem der größeren Gruppe abgewandten Fuß ein.

Es bleibt nur noch der Fall übrig, daß sich auf beiden Seiten der Bühne gleich viele Personen befinden. Also z. B. rechts ein Assistent und auch links ein Assistent. Dafür ist die letzte Regel maßgebend:

6. Sie treten mit dem rechten Fuß ein (so, als ob die Bühne leer wäre).

Sie könnten jetzt vielleicht den Eindruck haben, daß diese Anweisungen doch recht pedantisch und wohl etwas übertrieben seien. Das stimmt aber nicht. Glauben Sie es mir: Diese wohlbegründeten Regeln fußen auf einer jahrhundertelangen Bühnenerfahrung von vielen Generationen und gehören zum ABC jeder Schauspielschule. Auch Sie sollten sich diese Erfahrungen zu Eigen machen.

Hier noch einmal eine übersichtliche Zusammenfassug der 6 Auftrittsregeln:

1. Von rechts kommend mit dem rechten Fuß eintreten.
2. Von links kommend mit dem linken Fuß eintreten.

3. Vom Hintergrund kommend: Bei leerer Bühne mit dem rechten Fuß eintreten.

4. Vom Hintergrund kommend, wenn eine Person auf der Bühne ist: Mit dem der Person abgewandten Fuß eintreten.

5. Vom Hintergrund kommend, wenn mehrere Personen anwesend sind: Mit dem der größeren Gruppe abgewandten Fuß eintreten.`

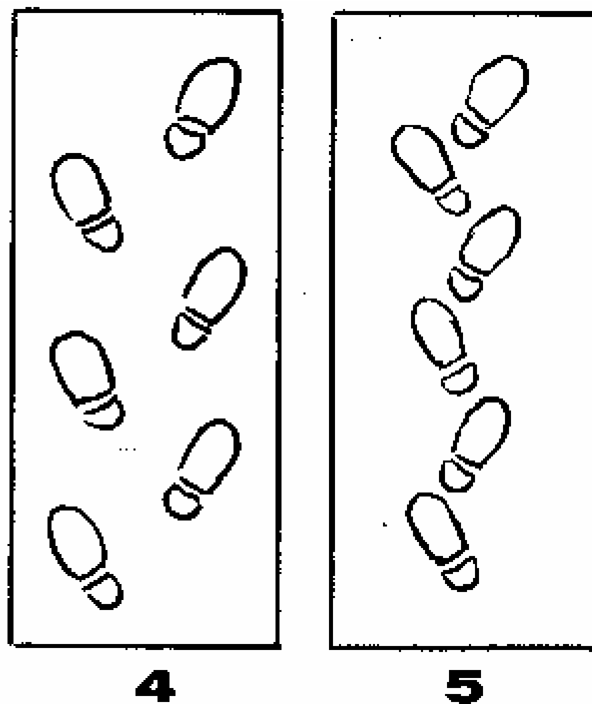
6. Vom Hintergrund kommend, wenn auf beiden Seiten gleich viele Personen sind: Mit dem rechten Fuß eintreten.

Diese einfachen Regeln sind leicht zu merken, Sie werden sie bestimmt in kurzer Zeit beherrschen.

Wenn Sie im Parkett, auf einem Podium oder in irgendeinem anderen Raum auftreten, sei dieser auch nur ein gewöhnliches Zimmer, gelten die gleichen Regeln. Für den Auftritt in einer Zirkusmanege gilt das gleiche wie für den Mitteleingang der Bühne, es sind also die Regeln 3-6 gültig.

WIR LERNEN GEHEN

Normalerweise geht jeder so, wie es ihm gefällt. Man setzt einen Fuß vor den anderen, irgendwie, die Hauptsache ist nur, daß man sich dabei fortbewegt. Das genügt zwar für den Alltag, nicht aber, wenn man sich vor den kritischen Augen des Publikums auf der Bühne bewegen will. (Bitte nicht vergessen, Bühne ist für uns der Platz wo wir auftreten; auch ein gewöhnliches Zimmer wird für uns zur Bühne, wenn wir vor Zuschauern etwas vorführen!) Unser üblicher Straßen-Schlendrian wirkt nämlich aus der Bühnenperspektive ausgesprochen ungeschickt, plump oder gar schlampig. Um diesen negativen Eindruck zu vermeiden, müssen wir wohl oder übel noch einmal das Gehen lernen.



Dazu stellen wir uns zuvörderst die Frage: Wie geht man normalerweise? „Zweispurig“, möchte ich sagen. Wenn Sie die Abbildung 4 anschauen, wissen Sie sofort, was ich damit meine. Wie Sie sehen, laufen die Schrittspuren des rechten und des linken Fußes in einem gewissen Abstand nebeneinander her.

Die Abbildung 5 dagegen zeigt die Spuren, die ein routinierter Schauspieler auf der Bühne hinterlassen würde. Er setzt nämlich seine Füße beim Vorwärtsschreiten voreinander, er geht „einspurig". Das gibt seinem Gang eine gewisse Eleganz, die auch das Publikum – wenn auch unbewußt – wahrnimmt.

Um diesen Bühnengang zu üben, zeichnen Sie am besten mit Kreide eine gerade Linie auf den Fußboden (oder wählen Sie die Kante einer Diele als Leitlinie), auf der Sie dann – immer schön einen Fuß **vor** den anderen – entlangschreiten. Später, wenn sich Ihre Füße an die neue Gangart etwas gewöhnt haben, kann die Hilfslinie wegfallen. Sicherlich wird es anfangs schwerfallen, den Gang, an den Sie seit Ihrer frühen Kindheit gewöhnt sind, der seither zu einer automatischen Körperfunktion geworden ist, die man ausführt, ohne daran zu denken, zu ändern. Sie brauchen aber nicht zu verzweifeln. Wenn Sie dieses „einspurige" Gehen täglich nur etwa 10 Minuten lang üben, werden Sie in spätestens einer Woche feststellen, daß sich Ihr Gang wesentlich gebessert hat, ja, daß Ihre Füße schon beinahe von selbst die „richtigen" Schritte tun.

Es genügt jedoch nicht, wenn Sie Ihre Füße voreinander setzen. Achten Sie bei diesen Übungen bitte auch gleich auf die Länge Ihrer Schritte. Man darf auf der Bühne nicht trippeln (also zu kleine Schritte machen), aber auch nicht mit Riesenschritten den Raum durchmessen. Die richtige Schrittlänge hängt von der Körpergröße ab; große Menschen machen längere Schritte als die kleinwüchsigen. Als Richtschnur kann die Regel dienen, daß Bühnenschritte ein wenig kürzer als sonst sein sollen. Ein Mann macht im Durchschnitt etwa 70 cm lange Schritte; auf der Bühne dürften sie dann ca. 10-20 cm kürzer sein. Aber bitte nicht übertreiben: zu winzige Schritte mögen einer Dame gut anstehen, nie aber einem Mann. (Ihre Assistentin darf – und soll - dann aber wesentlich kürzere Schritte machen als Sie.)

Und noch etwas: Zu einem guten Gang gehört auch eine gute Körperhaltung. Ein runder Rücken wirkt auch im Alltag nicht gerade schön, auf der Bühne aber ist er eine Sünde! Ob Ihre Körperhaltung richtig ist, können Sie durch einen einfachen Test feststellen. Legen Sie sich ein Buch auf den Kopf und gehen Sie (mit „Bühnenschritten") umher.

Fällt dabei das Buch herunter, dann ist Ihre Haltung falsch. Sie müssen nun derart „kopflastig“ so lange herumspazieren, bis Ihnen das ohne Anstrengung gelingt. Ich kann Ihnen verraten, daß viele große Schauspieler diese Übung als tägliches Exerzitium ständig durchführen.

Die Merkmale der richtigen Haltung beim Gehen: Der Rücken ist gerade; der Blick ist nach vorne gerichtet (also nicht vor die Füße); der Kopf wird gerade gehalten. Die Haltung des ganzen Körpers ist dabei nicht steif, die Muskeln sind nicht gespannt, sondern locker, trotzdem wirkt die Körperhaltung irgendwie „diszipliniert“.

Es gibt noch einen kleinen Trick, um die Körperhaltung zu verbessern. Drehen Sie beim Gehen die Handteller nach vorn! Dadurch richtet sich nämlich das Rückgrat automatisch auf. Probieren Sie es einmal! Jedoch Achtung! Wenden Sie diesen Trick **nur** beim Üben an! Nicht daß Sie auch auf der Straße oder vor dem Publikum mit nach vorne gedrehten Handtellern herumspazieren! Sonst bieten Sie einen ungemein komischen Anblick.

BEWEGUNGSTECHNIK

Alle Bewegungen, die wir im täglichen Leben regelmäßig ausführen, haben sich im Laufe der Jahre „standardisiert“. Das heißt, sie haben sich unseren Bedürfnissen angepaßt. Wir heben, greifen, zeigen, schieben – und was es noch so an Bewegungen gibt – so, daß die bezweckte Tätigkeit (Arbeit) auf möglichst kürzestem Wege, auf möglichst leichteste Art ausgeführt wird, so, wie es für uns am bequemsten ist. Das ist nicht immer die eleganteste Art, aber im täglichen Leben ausreichend, weil eben praktisch.

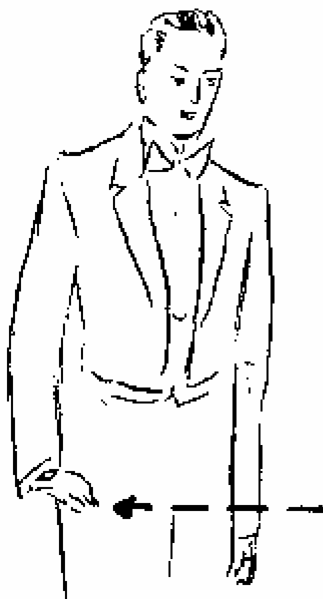
Auf der Bühne (d.h., vor dem Publikum) reicht es aber nicht, wenn unsere Bewegungen nur zweckdienlich, praktisch sind; sie müssen auch ästhetisch wirken, eine gewisse Eleganz haben. Eins dürfen wir nicht vergessen: Auf der Bühne wird nicht etwas nur „gemacht“, sondern wir **zeigen**, wir **demonstrieren** den Zuschauern etwas. Deshalb muß alles, was wir machen (und was auch gesehen werden soll), **klar** und **deutlich** erkennbar sein!

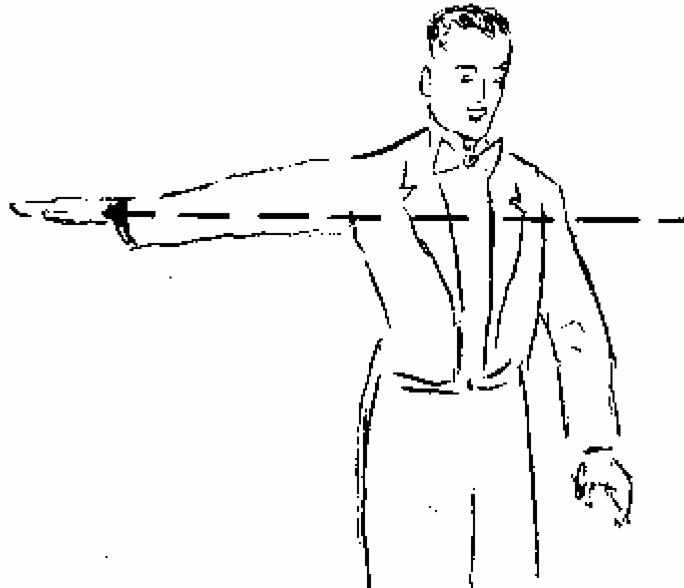
Um dieser Notwendigkeit entsprechen zu können, müssen wir wissen, daß wir alles, was auf der Bühne geschieht, aus einer gewissen Entfernung sehen, und was entfernt ist, scheint (nach dem Gesetz der Perspektive) kleiner zu sein. Aber alles was klein ist, ist gleichzeitig auch schlechter erkennbar...

Auf den beiden folgenden Abbildungen stelle ich Ihnen zwei Redner vor. Beide sagen den Satz: *„Die Fläche verläuft waagerecht“.* Der erste (Abb. 6) wirkt irgendwie linkisch, er kann uns nicht sehr beeindrucken. Dagegen wirkt der zweite (Abb. 7) nicht nur viel sympathischer, sondern uns gibt die Geste, mit der er seine Worte begleitet, eine klare Vorstellung von der Lage der besagten Fläche. Warum ist das so?

Die Abbildungen zeigen es deutlich, und sie verraten uns gleichzeitig viel von der Bewegungstechnik auf der Bühne:

Der erste Redner macht eine kleine Handbewegung, die aus der Entfernung schlecht erkennbar und dadurch nicht genügend wirksam ist. Der zweite dagegen macht eine große, weit ausholende Bewegung mit dem ganzen Arm, die viel ausdrucksvoller ist und deshalb viel besser beeindruckt. Die Folgerung, die wir daraus ziehen können, ist ein Gesetz der Bühne:





Alle Bewegungen sollen möglichst groß und raumgreifend sein!

Größer und weiter also als im täglichen Leben. Das ist besser erkennbar und wirkungsvoller. Ein drastisches Beispiel: Niemand wird einen entfernt Stehenden mit dem Finger heranwinken, sondern man benutzt dazu den ganzen Arm!

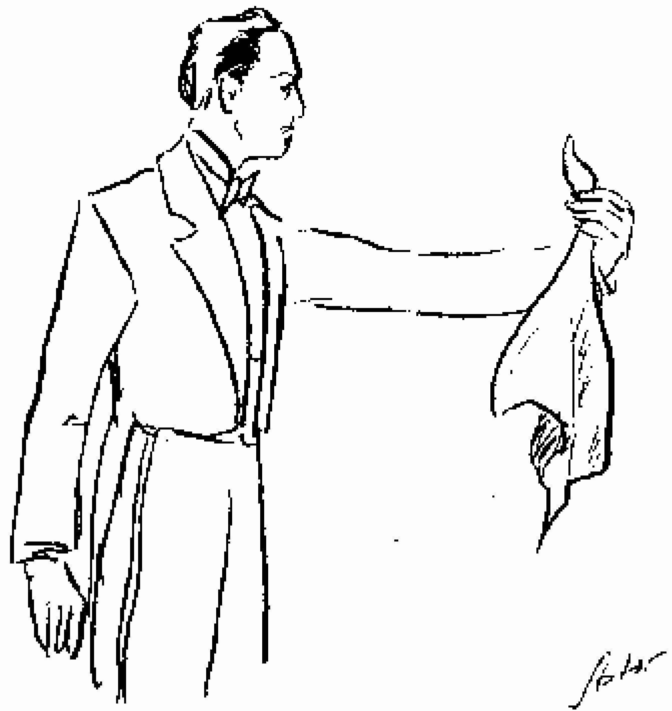
Kehren wir aber zu unseren Abbildungen zurück; sie können uns noch viel mehr über die Bewegung auf der Bühne verraten. Der erste Redner vollführt seine Geste tief, etwa in Gürtelhöhe. Das wirkt ängstlich, unelegant, unsicher. Der zweite dagegen vollzieht die Bewegung viel höher, in der Schulterlinie. Das wirkt energisch, männlich und entschieden, hat mehr Aussagekraft. Die Folgerung davon (unser zweites Gesetz) lautet:

Alle Bewegungen sollen möglichst hoch, mindestens in Schulterhöhe geschehen!

Natürlich kommt es öfter vor, daß – z.B. aus tricktechnischen Gründen – eine Bewegung tiefer ausgeführt werden muß. Das sind unvermeidbare Fälle. Aber immer, wenn es nur möglich ist, sollten wir uns nach unserem zweiten Gesetz richten. Als Illustration dazu sehen Sie auf den folgenden Abbildungen zwei Zauberkünstler, die ein Seidentuch vorzeigen. Es ist offensichtlich, wie ungeschickt, ängstlich und linkisch der erste wirkt (Abb. 8), und wie klar, deutlich und sofort verständlich die Bewegung des zweiten (Abb. 9) ist.



8



9

Und wenn wir noch einmal alle vier Abbildungen betrachten, fällt uns sofort noch etwas auf: Die Personen Nr. 6 und 8 wirken ängstlich und gehemmt, weil sie ihre Ellbogen an den Körper drücken. Die beiden anderen machen einen viel besseren, freieren Eindruck, weil sie die Ellbogen weit vom Körper halten. Die Folgerung davon ist unser drittes Gesetz:

Die Ellbogen weit vom Körper halten!

Die an den Körper gedrückten Arme signalisieren Unsicherheit, Ängstlichkeit, Hemmungen, sie sind für einen Menschen charakteristisch, der sich selbst nicht sicher ist. Die weit vom Körper gehaltenen Ellbogen suggerieren Selbstsicherheit, Souveränität, wirken raumfüllend; sie verleihen den Eindruck eines Menschen, der weiß, was er will, der „etwas darstellt".

Was über die Körperbewegungen gesagt wurde, gilt sinngemäß auch für die Mimik. Ein winziges Augenzwinkern, das Zucken des Mundwinkels ist vielleicht aus der Nähe oder als Großaufnahme im Film zu erkennen, nicht aber auf der Bühne. Auch die Mimik, die jede Darbietung wesentlich unterstützen kann (und soll), muß also größer und ausdrucksvoller sein als im täglichen Leben.

Hier aber muß ich vor Übertreibungen warnen. Wenn ich weite, raumgreifende Bewegungen sage, meine ich keinesfalls wildes Fuchteln, wirre Gestikulation! Und sichtbare Mimik soll auch nicht Grimassenschneiden sein! Um das richtige Maß zu finden, wenden Sie sich bitte an Ihren treuesten Trainingspartner und objektivsten Kritiker, an den Spiegel. Darin werden Sie energische und ausdrucksvolle Bewegungen von übertriebener Gestikulation, deutlich erkennbare Mimik von übertriebenen Grimassen unterscheiden können.

Zusammenfassend ergibt sich die Forderung, daß Sie Ihrem Gang, Ihren Bewegungen und der Mimik genau die gleiche Beachtung und Sorgfalt schenken müssen wie den Tricks, wenn Sie wirklich erfolgreich sein wollen. Ja, es ist sogar meine Überzeugung, daß gute schauspielerische Vorführung (Präsentation) noch wichtiger ist, als die tricktechnische Seite der Darbietung. Richtige Präsentation kann auch ein einfaches Kunststück voll zur Geltung bringen; ohne Vorführungskunst aber wird selbst der beste Trick eben nur „Trick" und kein Kunststück. Ich neige zur Meinung des Magier-Altmeisters, der gesagt hat: „Es gibt keine schlechten Tricks, nur schlechte Zauberkünstler. In den Händen eines Könners wird jeder Trick zu einem Wunder."

BEWEGUNGSTECHNIK 2

Daß unsere Bewegungen auf der Bühne dem Genre der ganzen Darbietung angepaßt werden sollen, darüber werden wir später ausführlich sprechen. Doch gleich welche Art Darbietung wir auch gestalten wollen, müssen wir zuerst lernen, uns bühnenwirksam zu bewegen, unserem ganzen Verhalten eine gewisse Eleganz und Ausdruckskraft zu verleihen. Nur allzuoft erleben wir, daß Zauberkünstler sich nicht richtig bewegen, ja, nicht einmal richtig stehen können. Denn auch das ist nicht gleichgültig, wie man sich vor dem Publikum aufstellt.

Manche stehen auf der Bühne in militärisch strenger Haltung, die Füße geschlossen, steif, und rühren sich nicht vom Fleck. Andere wiederum stellen sich breitbeinig auf, wie ein Cowboy im Saloon, kurz bevor er seinen Colt zieht. Wieder andere hüpfen unruhig von einem Fuß auf den anderen, oder rennen ziellos und grundlos hin und her, was einen nervösen, hektischen Eindruck erweckt und auch bei dem Publikum Nervosität hervorruft.

All dies ist natürlich falsch. Um den besten Eindruck zu erwecken, beherzigen Sie folgende Regel:

Stellen Sie sich nie steif in „Habt-Acht-Stellung“ vor das Publikum. Stehen Sie leger, die Beine nicht geschlossen, aber auch nicht übertrieben breitbeinig. Ein Fuß l e i c h t nach vorne geschoben wirkt elegant (Abb. 10). Dies ist für die weiblichen Darsteller (Assistentin, Partnerin) in besonderem Maße gültig (Abb. 11).

Bleiben Sie nicht wie angenagelt auf einem Fleck stehen, aber rennen Sie auch nicht ziellos umher. Verlagern Sie vielmehr ab und zu Ihr Körpergewicht von einem Fuß auf den anderen. Machen Sie mal einen Schritt nach links, mal nach rechts, aber versuchen Sie diesen Schritten einen Sinn zu geben. Zum Beispiel, wenn Sie etwas vorzeigen, machen Sie einen Schritt nach rechts und zeigen den betreffenden Gegenstand den Zuschauern, die in der rechten Hälfte des Auditoriums sitzen. Dann wenden Sie sich nach links und zeigen

den Gegenstand auch den links sitzenden Zuschauern vor, indem Sie einen Schritt in diese Richtung machen. (Übrigens, bitte nicht vergessen: Rechts und links - vom Publikum aus gesehen!)

Stellen Sie sich **nie** hinter einem Tisch auf, es sei denn, daß dies von der Tricktechnik her notwendig ist (wie etwa beim Becherspiel oder bei direkten Tischdarbietungen). Holen Sie sich den benötigten Gegenstand vom Tisch, dann stellen Sie sich **neben** oder **vor** dem Tisch auf und führen sie das Kunststück vor.



10



11

Falls Sie etwas vorzeigen oder irgend etwas machen, was gesehen werden soll, tun Sie es möglichst hoch, mindestens in Schulterhöhe. Achten Sie aber dabei darauf, daß Sie dies womöglich nicht frontal vor Ihrem Körper, sondern etwas seitlich machen, damit Ihr Körper und Ihr Gesicht nicht verdeckt wird.

Versuchen Sie Ihrem Tun eine gewisse Dynamik zu geben. Bewegen Sie sich auf Ihren Beinen im Rhythmus Ihrer Hände. Wendungen nach links oder nach rechts vollziehen Sie nicht nur mit dem Oberkörper, sondern mit dem ganzen Körper; das heißt, Sie bewegen sich auf Ihren

Füßen, indem Sie hin und her schreiten. (Wie gesagt darf dies aber nie in ein nervöses Hin- und Herrennen ausarten.)

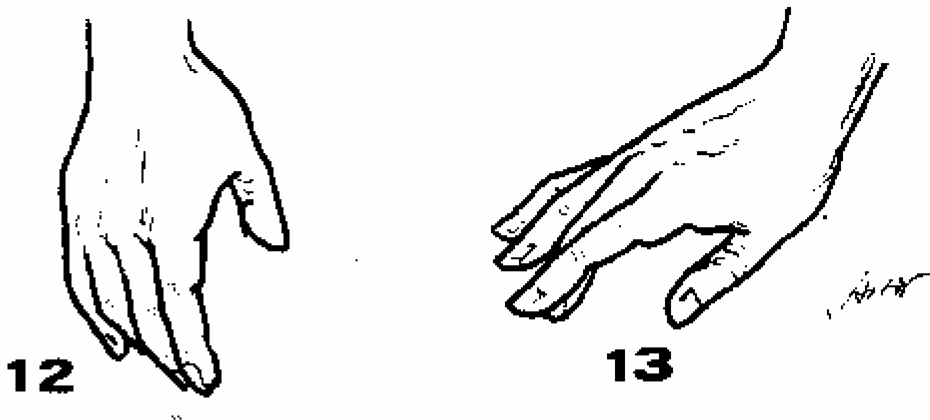
Achten Sie auf Ihre Körperhaltung. Stehen Sie gerade, nicht mit gekrümmtem Rücken, aber auch nicht steif wie jemand, der einen Stock verschluckt hat. Denken Sie daran: Ihr Körper hat Gelenke, damit sie ihm Beweglichkeit verleihen. Bewegen Sie deshalb Ihre Gelenke. Doch hier muß ich auch vor Übertreibung warnen: Zappeln Sie nicht wie eine Marionette!

Es ist nicht ganz leicht, das richtige Maß zu treffen, die ausgewogene Balance zwischen starrem Stillstand und übertriebener Hektik. Es ist allzu leicht, in das eine oder das andere Extrem zu fallen. Hierzu kann ich Ihnen nur den Rat geben: Beobachten Sie **gute** Darsteller (Sprecher, Conferenciers, Showmaster etc.) im Fernsehen und bei verschiedenen Veranstaltungen. Beobachten Sie, was diese mit ihren **Füßen, Händen,** mit ihrem ganzen **Körper** machen. Beobachten Sie, wie sie **stehen**, wie sie **gehen**, wie sie – während sie plaudern – hin und her **schreiten**. Beobachten Sie ihre Körperhaltung und Körperwendungen! Beobachten Sie ihre Mimik und wie sie ihren Kopf halten und bewegen. Und beobachten Sie auch ihre **Hände**. Sie werden daraus sehr viel lernen können.

DIE SPRACHE DER HÄNDE

„Das wichtigste Werkzeug eines Zauberkünstlers sind seine Hände." Diese Aussage ist von allgemeiner Gültigkeit, denn alles was bei einer Zauberschau geschieht, wird von den Händen des Zauberkünstlers ausgeführt. Seine Hände werden vom Publikum auf das schärfste beobachtet, sie tragen die wesentlichste Rolle in der ganzen Darbietung.

Trotzdem kann man oft Magier sehen, die nicht wissen, was sie mit ihren Händen anfangen sollen. Leider wird darüber auch in der ganzen Zauber-Fachliteratur gar nichts geschrieben; die so wichtige Rolle der Hände wird sträflich vernachlässigt.



Ein Fehler (ich möchte lieber Sünde sagen) vieler Magier ist, daß sie, während sie sprechen, ihre Hände einfach in die Tasche stecken. Abgesehen davon, daß dies eine grobe Unhöflichkeit gegenüber dem Publikum ist, wirkt diese Haltung auch ordinär. Andere wiederum – wenn sie nicht eben etwas mit den Händen ausführen müssen – stehen mit steif herunterhängenden Händen da. Diese Haltung der Hände – man kann sie sehr oft auch bei den Assistentinnen beobachten – ist unelegant und unästhetisch. Vergleichen Sie die Abbildungen 12 und 13 miteinander. In Abb. 12 sehen Sie eine so matt herunterhängende Hand. Beobachten Sie, wie elegant dagegen die Hand in Abb. 13 wirkt. Was verleiht dieser Hand diese Eleganz?

Sie werden es auf den ersten Blick erkennen: Die Hand hängt nicht tot nach unten, sondern ist ein bißchen seitlich angehoben. Die Finger sind fast ausgestreckt, wobei der Mittelfinger etwas tiefer steht als die übrigen Finger. Diese beiden kleinen Details geben der Hand Eleganz.

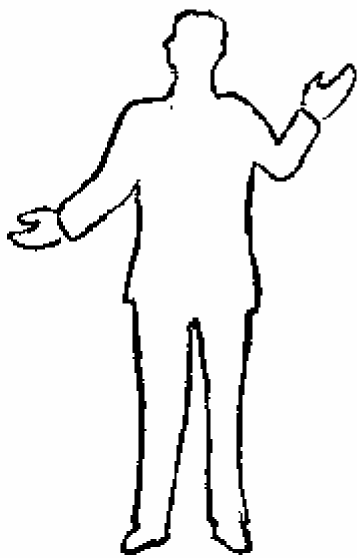
Wenn Sie eine Rede halten, wobei Sie keine direkten Handlungen ausführen müssen, können Sie Ihre Hände in dieser Haltung haben. Sie ist aber mehr der weiblichen Assistenz zu empfehlen. Aber auch Sie müssen nicht mit untätig herabhängenden Händen dastehen, und auch nicht Ihre Hände in Ihre Hüfte stemmen (auch eine oft begangene Sünde) oder sie vor der Brust verschränken. **Gestikulieren** Sie mit ihnen.

Diese Gestikulation ist eigentlich eine zweite Sprache, die die Sprache Ihres Mundes untermalen, betonen kann. „Sprechende Hände“ zu haben ist eine Fähigkeit, die man sich aneignen kann. Hierzu wiederum mein Rat: Beobachten Sie **gute** Sprecher.

Wenn Sie die Hände der Schauspieler und Vortragskünstler bewußt und gezielt beobachten, können Sie viele kleine Tricks erlernen. Es ist unmöglich, alles aufzuzeichnen, was man mit den Händen machen kann; das Thema könnte mehrere Bücher füllen. Daß (und wie) man aber durch die Gestikulation seinen Worten mehr Ausdruck verleihen kann, versuche ich Ihnen in einigen Bildern zu vermitteln. Ich gebe hier jeweils die Nummer der Abbildung an und die Worte, die durch die eben gezeigte Geste unterstrichen werden sollen.

Abb. 14: „Sooo groß!“. Abb. 15: „Hier..“. Abb. 16: „Nicht möglich“. Abb. 17: „Was nun?“. Abb. 18: „Aber...“. Abb. 19: „Für mich...“. Abb. 20: „Sie werden sehen...“. Abb. 21:“Die Frage ist...“.
Abb. 22: „Ich denke...“. Abb. 23: „und wie lautet Ihre Antwort?“.
Abb. 24:“Alles ist klar...“. Abb. 25: „Nein! Nie!“. Wie Sie sehen, besteht diese Geste aus einer energischen Handbewegung, die (in Schulterhöhe) in waagerechter Richtung ausgeführt wird. Es ist ein Verneinen, was immer mit waagerechten Bewegungen ausgedrückt wird. (Denken Sie nur an das verneinende Kopfschütteln!)

Das sind nur wenige Beispiele, sie können aber illustrieren, wie die einzelnen Gesten das Gesagte unterstreichen, betonen können. Wenn Sie Ihre Hände dazu benutzen, um mit ihnen Ihre Worte zu



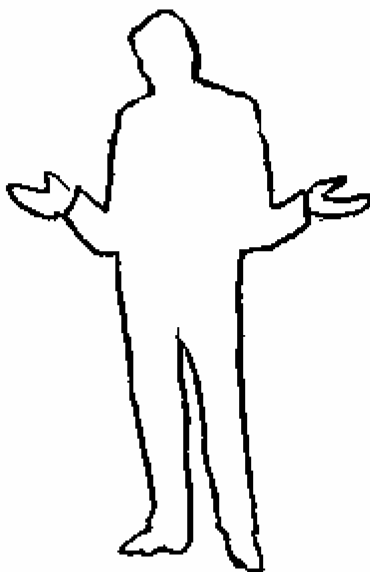
14



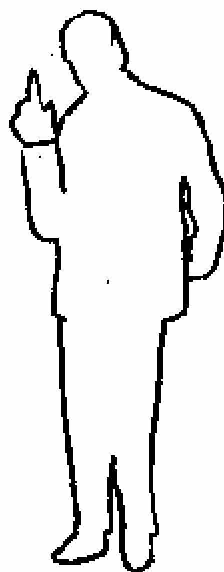
15



16



17



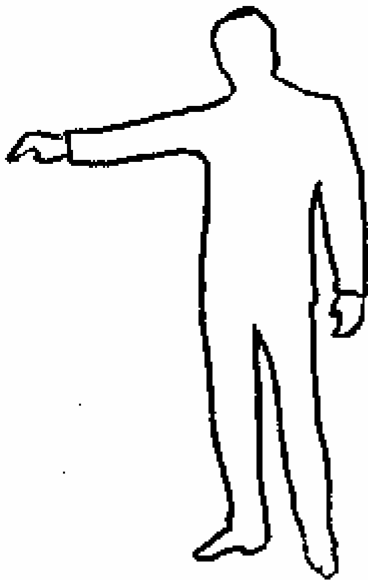
18



19

untermalen, werden Sie nie das unangenehme Gefühl haben, nichts mit Ihren Händen anfangen zu können. Selbstverständlich dürfen Sie weder die hier gezeigten Beispiele, noch die anderen Sprecher, die Sie

sehen, sklavisch kopieren. Machen Sie nur Gesten, die Ihrer Persönlichkeit, Ihrem Temperament entsprechen; nur so wirken diese echt, spontan, nicht gekünstelt.



20



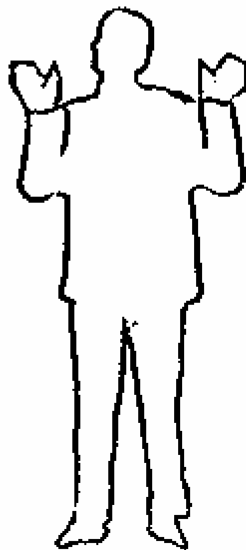
21



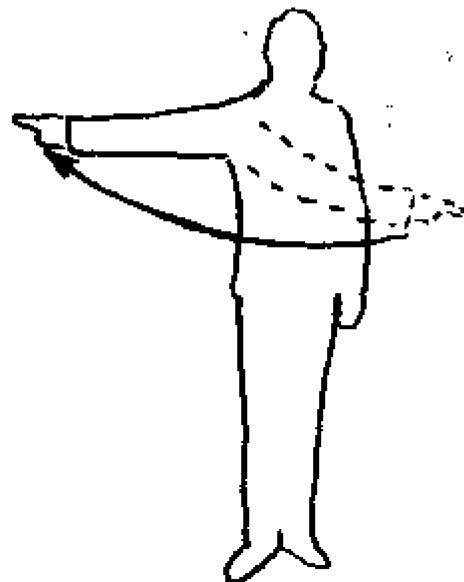
22



23



24



25

Doch nicht nur ein sprechender Künstler soll seine Hände als Ausdrucksmittel verwenden. Der „stumme“ Zauberkünstler, der ohne

Worte (mit Musikbegleitung) arbeitet, braucht die Gestikulation noch nötiger, denn er kann damit – pantomimisch – ausdrücken, was sonst mit Worten gesagt werden müßte.

Aber nicht nur als „Begleitmusik“ der Worte soll die Rolle der Hände sorgfältig studiert und geplant werden. Bei **allen** manuellen Handlungen sollten Sie darauf achten, daß das Spiel der Hände auch ästhetisch gestaltet wird. Vielleicht ein, zwei Beispiele, um die Sache zu verdeutlichen:

Wenn Sie etwas (z. B. vom Tisch) in die Hand nehmen, ist es nicht gleichgültig, wie Sie den betreffenden Gegenstand halten. Nehmen wir als Beispiel einen Billardball. Man kann ihn so in die Hand nehmen, wie in Abb. 26 dargestellt; dies kann im täglichen Leben zwar praktisch sein, vor dem Publikum aber wirkt dieser „Griff“ plump. Betrachten Sie dagegen die Abb. 27; um wieviel eleganter, feiner, ästhetischer diese Haltung ist als die vorhergehende! Der Gegenstand wird nicht plump umklammert, sondern so gehalten, daß er dabei so wenig wie nur möglich verdeckt wird; die Hand nimmt eine Haltung an, die unser Auge „schön“ findet.



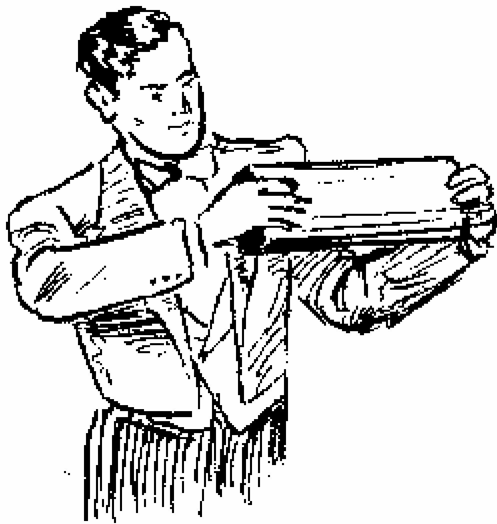
26



27

Wenn Sie einen Gegenstand so vorzeigen, hat das – außer der optischen Schönheit – noch folgende Vorteile: Der vorgezeigte Gegenstand ist deutlich erkennbar, der Zuschauer braucht nicht um dessen Identität zu rätseln. Gleichzeitig ist auch klar erkennbar, daß die haltende Hand – außer dem vorgezeigten Gegenstand – nichts

enthält, daß nichts darin verborgen ist. Dies ist ungemein wichtig bei der Zauberei, denn durch eine so deutliche „offene“ Haltung der Hände kann man das Publikum überzeugen, daß gar nichts Verdächtiges im Spiel ist, ohne extra betonen zu müssen: „meine Hände sind absolut leer!“



28



29

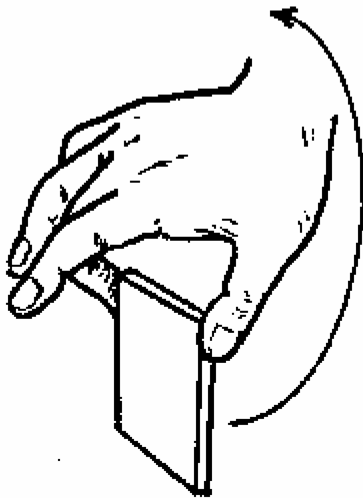
Als weiteres Beispiel soll die Abb. 28 dienen, in welcher der Vorführende eine Röhre vorzeigt. Er hält sie mit beiden Händen, als ob es sich um einen schweren Gegenstand handelte, obwohl es klar erkennbar ist, daß es eine leichte (weil hohle) Röhre ist. Die Röhre wird dabei zwar einigermaßen hoch gehalten, aber direkt vor dem Körper, wodurch letzterer teilweise verdeckt wird, was nicht schön wirkt. Betrachten Sie aber die Abb. 29, so werden Ihnen einige Unterschiede deutlich: Die Röhre wird nur mit einer Hand gehalten, etwas **über** die Schulterhöhe, **weit** vom Körper. Die Zuschauer können **durch** die Röhre sehen, wodurch sofort, auf den ersten Blick klar wird, daß sie leer ist, ohne darauf extra hinweisen zu müssen. Bei dieser Version wurden die allgemeinen Gesetze der Bewegung auf der Bühne befolgt, was nicht nur ästhetisch wirkt, sondern auch zweckdienlich ist.

Um wirklich „sprechende Hände“ zu bekommen, achten Sie auf folgende Ratschläge:

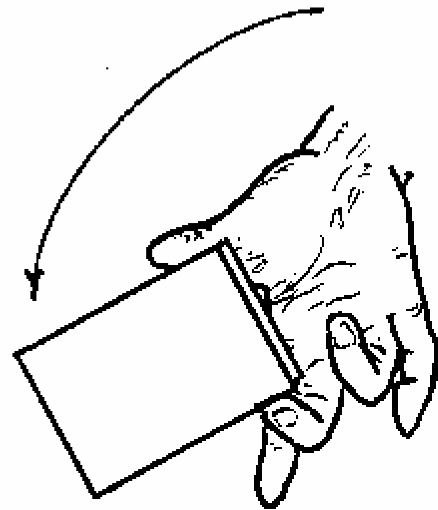
Halten Sie einen Gegenstand nur so fest, wie es unbedingt nötig ist. Das heißt, wenn Sie etwas mit nur einer Hand ohne jegliche Schwierigkeit halten können, nehmen Sie dazu die zweite Hand **nicht** zu Hilfe. Halten Sie alles möglichst nur mit den Fingerspitzen, und mit „offener“ Hand, also so, daß man die sonstige Leere der Hand klar sehen kann.

Bewegen Sie Ihre Hände elastisch, möglichst immer aus dem Handgelenk. Ihre Hände dürfen nie so wirken, als bildeten sie mit dem Unterarm eine starre Einheit; Ihre Handgelenke müssen ihre Funktion erfüllen, und das ist: Bewegung.

Alle Handbewegungen sollen weich, aber entschieden sein. Es ist äußerst wichtig, hier das richtige Maß zu finden. Ihre Bewegungen müssen weich sein, sie dürfen keinesfalls eckig und grob ausfallen, doch dabei dürfen sie auch keinesfalls „verweichlicht“, feminin wirken.



30



31

Am besten kann ich es am folgenden Beispiel erläutern: Sie wollen dem Publikum ein eckiges Etui zeigen. Es wird (nur) mit dem Daumen und **Mittel**finger ergriffen (Abb. 30). Die haltende Hand

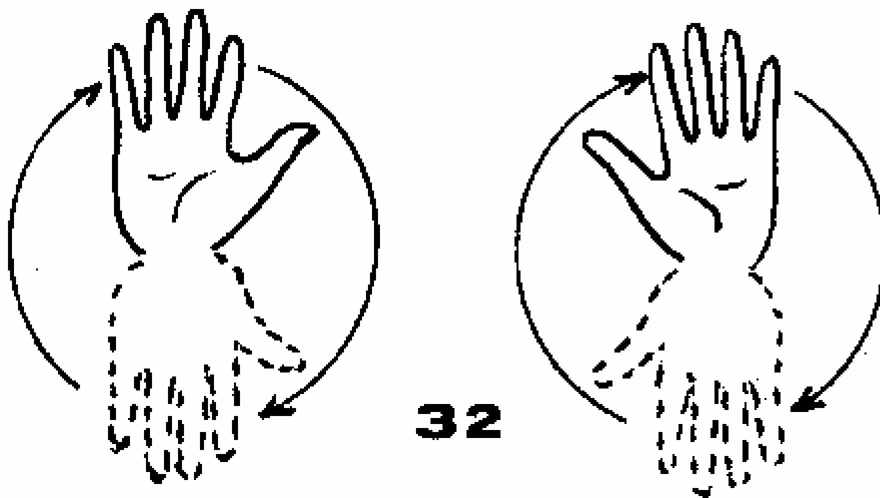
beschreibt mit dem Etui eine Kreisbewegung (um es quasi von allen Seiten zu zeigen, siehe Pfeil), und kommt in die Position wie in Abb. 31. Der Griff am Gegenstand ist leicht und **offen**. Die kreisende Bewegung der Hand ist weich, aber die letzte Phase (dargestellt durch den Pfeil in Abb. 31) ist schneller, energisch, entschieden und männlich.

Natürlich muß eigentlich jede einzelne Bewegung, die man bei einem Kunststück ausführt, genau analysiert und geplant werden. Ein Zauberkunststück muß genauso seine Choreographie haben, wie ein Ballettstück. Das wird Ihnen auf den ersten Blick vielleicht übertrieben erscheinen, aber wenn Sie wirklich Erfolg erzielen wollen, müssen Sie sich damit abfinden, daß das Zaubern eben nicht so einfach ist, wie es allgemein angenommen wird. Es reicht einfach **nicht**, einen Apparat zu kaufen und die notwendige Trickhandlung anhand der Gebrauchsanweisung auszuführen. Um aus dem „Trick" eine künstlerische Darbietung zu machen, bedarf es eben harter Arbeit. Doch diese Arbeit – wenn Sie sich dazu entschlossen haben – wird sich alsgar nicht so hart erweisen. Wenn Sie sich daran gewöhnen, **alle** Ihre Bewegungen zu planen, zu durchdenken, um sie nach künstlerischen Gesichtspunkten zu gestalten, werden Sie bald merken, daß dies gar nicht so schwierig ist. Nach einiger Zeit, mit der Routine, werden Sie meist automatisch die richtigen Bewegungen ausführen, ohne darüber nachdenken zu müssen. Genausowenig, wie Sie darüber nachzudenken brauchen, wie Sie Ihre Füße beim Gehen bewegen sollen; die Routine führt zu einem automatischen Ablauf.

ÜBUNGEN

Um Ihren Fingern und Ihren Händen Gelenkigkeit zu verleihen, sollten Sie folgende Übungen so oft wie möglich exerzieren:

1) Strecken Sie beide Hände waagerecht nach vorne aus. Biegen Sie Ihre Handgelenke so ein, daß Ihre Handteller nach vorne gerichtet sind, wobei die Fingerspitzen nach oben zeigen (Abb. 32). Bewegen Sie nun Ihre Hände (**nur** die Hände! Die Arme bleiben unbewegt!) aus dem Handgelenk in Kreisform, gegen den Uhrzeigersinn (Pfeile in Abb. 32). Die Fingerspitzen beschreiben dabei einen Kreis, d.h. sie zeigen abwechselnd nach oben, nach links, nach unten, nach rechts und wieder nach oben. Zwangsläufig zeigt dabei mal der Handteller, mal der Handrücken (in der unteren Position, gestrichelte Linie in Abb. 32) nach vorne.



Machen Sie diese kreisenden Bewegungen mehrmals hintereinander, dann ändern Sie die Richtung, indem Sie jetzt im Uhrzeigersinn (also nach rechts) kreiseln. Sie können mit beiden Händen auch einander entgegengesetzt kreiseln, indem die Hände ihre Kreisbewegungen mal nach innen, mal nach außen ausführen. Diese Übung wird wesentlich dazu beitragen, daß Ihre Hände gelenkiger, und Ihre Bewegungen weicher wirken, weil sie aus dem Handgelenk und nicht aus dem Arm ausgeführt werden.

2) Strecken Sie Ihre Arme seitlich aus und machen Sie mit beiden Händen „fliegende“ Bewegungen (Abb. 33). Das heißt, bewegen Sie Ihre Hände wie die Vögel ihre Flügel; „schlagen“ Sie damit auf und ab. Hauptsache bei dieser Übung ist, daß überwiegend die Hände bewegt werden; der Oberarm bewegt sich am wenigsten, der Unterarm etwas mehr, dafür bewegen sich die Hände und die Handgelenke am meisten. Ihre Hände sollen schlängelnde Bewegungen machen, sich wie Schlangen bewegen. Durch diese Übung werden Ihre Bewegungen leichter, lockerer.

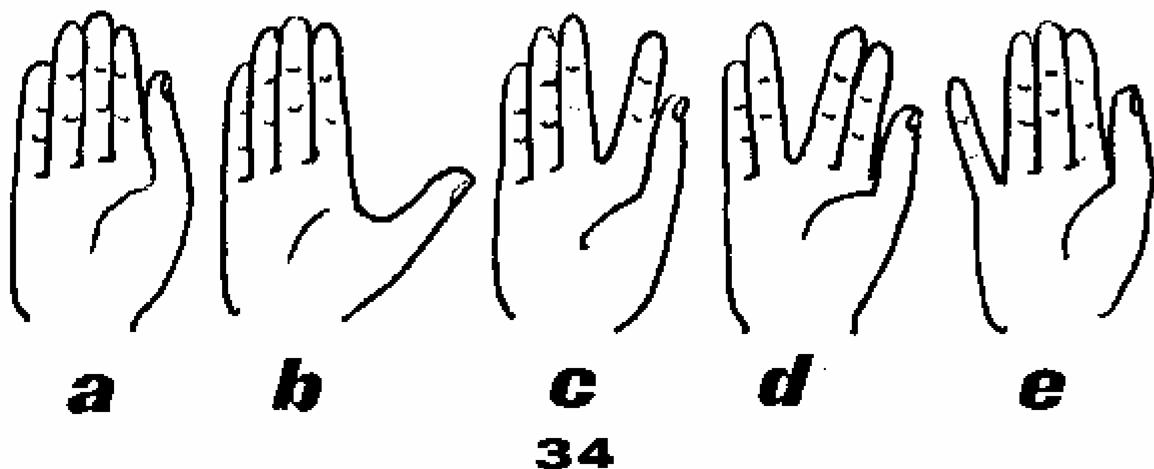


33

Strecken Sie Ihre Hand aus; halten Sie die Finger geschlossen (Abb. 34 a). Spreizen Sie dann Ihren Daumen von den übrigen Fingern ab, so weit es nur geht, so daß zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger die größtmögliche Entfernung entsteht (b). Schließen Sie den Daumen wieder zu den übrigen Fingern.

Entfernen Sie nun den Zeigefinger von dem Mittelfinger, so weit sie es nur schaffen, wobei alle anderen Finger geschlossen bleiben, d.h., sich aneinander schmiegen (c). Schließen Sie wieder die Finger (a). Wiederholen Sie nun die Übung mit den übrigen Fingern (d und e) auch. Führen Sie jede dieser Übungen mehrmals hintereinander aus, und zwar mit beiden Händen. Dadurch werden auch Ihre Finger gelenkiger, Sie lernen sie besser zu beherrschen.

4) Versuchen Sie Ihre Finger **einzeln** einzubiegen; das heißt, immer nur **einen** Finger, wobei alle anderen Finger völlig ausgestreckt bleiben (in Abb. 35 ist z.B. nur der Mittelfinger eingebogen). Ich könnte wetten, daß es Ihnen nicht sofort gelingen wird; im Gegenteil, dies wird sich als äußerst schwierig erweisen, denn wenn Sie einen Finger einbiegen, biegen sich unweigerlich auch andere Finger teilweise ein. Jedoch mit Übung können Sie erreichen, daß Sie Ihre Finger einzeln einbiegen können, daß Sie Ihre Finger perfekt beherrschen. Und das wird sich bei der Zauberkunst als sehr hilfreich erweisen.



34

Wie oft Sie diese Übungen ausführen sollten? Nun, meine Antwort lautet: So oft wie möglich. Es muß nicht unbedingt in eine ermüdende, selbstquälerische Tortur ausarten, aber ich kann Ihnen verraten, daß manche namhafte Künstler diese (oder solche) Übungen **täglich** einige Minuten lang praktizieren. (Was wahrscheinlich wesentlich dazu beigetragen hat, daß sie sich einen Namen gemacht haben.)


35

SPRECHEN ODER NICHT SPRECHEN DAS IST DIE FRAGE

Als Erwachsener sprechen lernen? Man ist bereit zu glauben, das sei nicht nötig. Und dennoch: Bühnensprache ist eine besondere Sache, vielleicht das schwerste, was der angehende Schauspieler erlernen muß. Und wir als Bühnenzauberer müssen es auch; ja, wir haben es sogar noch schwerer, denn der Schauspieler hat seinen festgelegten Text, wir dagegen müssen ihn uns in den meisten Fällen selber schreiben.

Wie oft trifft man Zauberer, die so leise sprechen, daß man sie in der dritten Reihe schon nicht mehr hört. Andere schreien wieder wie Rummelplatz-Ausrufer oder sprechen unartikuliert (unverständlich, undeutlich). Alle diese Fehler gelten auf der Bühne als Sünde. Deshalb müssen wir uns mit der Sprechtechnik etwas eingehender befassen.

Sie könnten hier vielleicht einwenden, daß man sich bei den heutigen Möglichkeiten der modernen Elektronik leicht helfen kann, ohne schwierige Übungen oder Lernen auf sich zu nehmen. Doch weit gefehlt! Die Elektronik hat einerseits ihre Tücken, und pflegt manchmal gerade in kritischen Momenten zu versagen. Ich habe selbst folgendes erlebt: Eine große Galavorstellung in Bad Wörishofen, wobei ich die letzte Nummer zu bestreiten hatte. Der Ansager kündigt meine Nummer an – und da fällt die Mikrofonanlage plötzlich aus! In diesem Moment konnte ich mit Dankbarkeit an mein ehemaliges Studium zurückdenken; denn dadurch, daß ich in meinen jungen Jahren Bühnensprache studiert habe, konnte ich den großen Saal mit meiner Stimme füllen, ohne mich anzustrengen.

Wer sich von einem Mikrofon abhängig macht, nimmt aber auch andere Schwierigkeiten in Kauf. Er ist erstens in seinen Bewegungen sehr beschränkt, denn er muß in der Reichweite des Mikrofons bleiben, um gehört zu werden, und dieser Bereich ist bekannterweise ziemlich klein. Auch das Mikrofon selbst hindert, denn es verdeckt

teilweise den Körper, und man stößt mit seinen Händen leicht dagegen. (Wir sind ja Zauberkünstler, die mit den Händen arbeiten!) Denn man findet äußerst selten Richtmikrofone vor. Auch ein Körpermikrofon hat so seine Tücken, es überträgt auch unerwünschte Geräusche. Eine drahtlose Anlage ist teuer, und abgesehen davon, sie ist völlig nutzlos, wenn eine geeignete Verstärkung nicht vorhanden ist. Oder, man muß immer schwere Verstärker, Lautsprecherboxen, kilometerweise Kabel mit sich schleppen und viel Zeit für den Auf- und Abbau der Anlage vergeuden.

Doch auch wenn alle Elektronik klappt, ist ein deutlicher Unterschied zwischen der Sprache eines Ungeübten und der eines in der Bühnensprache Bewanderten zu erkennen. Es spricht also nichts dagegen, im Gegenteil, alles spricht dafür, daß wir uns mit diesem Thema ernsthaft beschäftigen.

Das Sprechproblem auf der Bühne wirft drei Fragen auf: WANN? - WIE? - WAS? Alle drei Fragen sind wichtig genug, um sie einzeln gründlich zu besprechen. Tun wir es also der Reihe nach.

1. WANN soll ein Zauberkünstler sprechen?

Am Ende des neunzehnten Jahrhunderts hätte man diese Frage noch nicht stellen können. Zu damaliger Zeit war es einfach unvorstellbar, daß ein Zauberkünstler seine Darbietung ohne Begleittext vorführte. Es herrschte einerseits die Auffassung, daß die Sprache beim Zaubern als Ablenkung unbedingt notwendig ist, andererseits waren die damals üblichen Kunststücke meistens so gestaltet, daß sie unbedingt einer Erläuterung der Geschehnisse bedurften.

Erst OKITO (Theo Bamberg) trat mit der Idee heraus, eine „stumme" Nummer zu kreieren, d.h., ohne Worte zu arbeiten. Er war nämlich in hohem Maße schwerhörig und hätte die damals üblichen Zwischenrufe aus dem Publikum nicht verstanden, er hätte darauf nicht reagieren können, was für einen Magier zu jener Zeit tödlich gewesen wäre. Durch seinen Gehörfehler war auch seine Sprache ziemlich monoton,

unartikuliert, was ein weiterer Nachteil war. Um diese „unerhörte“ Neuerung (nämlich, daß ein Zauberkünstler während seiner Darbietung nicht spricht) zu begründen, trat er in orientalischen Kostümen auf, zuerst als Japaner, später als Chinese. (Er war Holländer und hat die Buchstaben des Städtenamens TOKIO für seinen Künstlernamen umgeordnet.) Das Publikum hat die Sache nicht nur akzeptiert (wie soll denn ein Japaner holländisch sprechen?), sondern die stumme Darbietung wurde – entgegen allen Prophezeiungen der besorgten Familie und der Kollegen – zu einem Riesenerfolg.

Versuchen wir aber nun unsere Frage zu beantworten:

Ein Zauberkünstler soll nur dann sprechen,

a) wenn das Kunststück es verlangt,
b) wenn er richtig sprechen kann und
c) wenn er etwas zu sagen hat.

Manche internationale Künstler bevorzugen „stumme Arbeit“, d.h. sie arbeiten ohne zu sprechen, mit Musikbegleitung. Das hat – besonders im Ausland – seine Vorteile, denn ein einigermaßen bekannter Künstler muß in vielen Ländern auftreten, und es ist (fast) unmöglich, **alle** Sprachen zu beherrschen oder seinen Begleittext in allen Sprachen zu erlernen. Eine stumme Nummer beseitigt alle Verständigungsschwierigkeiten mit dem Publikum, bzw. läßt solche überhaupt nicht aufkommen. Eine solche Nummer ist international, überall ohne Probleme einsetzbar. Deshalb haben die meisten Berufszauberkünstler eine Vorliebe zur stummen Arbeit. Manche versuchen das Problem zu umgehen, indem sie ein Kauderwelsch verwenden, zusammengemixt aus vielen Sprachen, die alle gleichzeitig im bunten Durcheinander angewandt werden. Natürlich ergibt ein solcher „Text“ wenig Sinn, er hilft nur den luftleeren Raum auszufüllen, den das Fehlen einer Begleitmusik oder eines „sinnvollen“ Begleittextes erzeugt.

Ein zusätzliches Argument für die stumme Arbeit liefert die Tatsache, daß die (gut gewählte) Musikbegleitung zur Wirkung einer Zauberdarbietung wesentlich beitragen kann. Darüber aber später an der geeigneten Stelle mehr.

Als Gegenargument könnte man einwenden: Nicht jeder tritt auf großen, internationalen Bühnen auf, außerdem will sich nicht jeder auf Kunststücke beschränken, die ohne Worte vorführbar sind.

Wer richtig sprechen kann (bühnentechnisch richtig), hat eine zusätzliche Waffe in der Hand, nämlich zusätzliche Möglichkeiten der Misdirektion, Beeinflussung, Suggestion. Denken Sie nur an politische Redner. Mit welch unheimlicher Kraft konnten (und können) diese breite Massen zu guten (oder schlechten) Zielen bewegen!

Horace Goldin, der große Illusionist, war ein solch fesselnder Redner, daß, während er mit dem Publikum plauderte, ein Babyelefant auf die Bühne gebracht wurde, ohne daß jemand es bemerkt hätte. Die Macht des gesprochenen Wortes ist sehr groß. Sollen wir Zauberkünstler auf dieses wirksame Mittel verzichten?

Zusammenfassend sei gesagt: Wer einen Sprachfehler hat, muß notgedrungen das Sprechen auf der Bühne unterlassen. Diejenigen aber, deren Sprechorgane in Ordnung sind, sollten das bühnengemäße Sprechen unbedingt erlernen. (Es gibt sogar Zauberkünstler, die gelernt haben, ihren Sprachfehler zu überwinden, um auf dieses wirksame Mittel nicht verzichten zu müssen.)

Hier taucht jedoch gleich unsere zweite Frage auf:

2. WIE soll ein Zauberkünstler sprechen?

Dabei gilt es, zwei verschiedene Gesichtspunkte zu beachten: ethnische und technische.

I. DIE ETHNIK DER BÜHNENSPRACHE.

Wenn ein Ungar in Italien italienisch oder ein Engländer in Deutschland deutsch spricht, erkennt jeder sofort, daß er ein Ausländer ist, denn er wird mit einem stark ungarischen bzw. englischen Akzent sprechen. Das Publikum betrachtet das aber nicht als Fehler, da es offensichtlich ist, daß es sich um einen Ausländer handelt, und bei einem solchen ist es verständlich und verzeihlich, daß er die Landessprache nicht vollkommen beherrscht. Ja, der fremde Akzent erweckt sogar Sympathien (der Zauberkünstler wird als „Gast" betrachtet und man will ja ein guter Gastgeber sein), gilt als Pluspunkt und trägt zum Erfolg nicht unwesentlich bei. Und dem ist so, nicht nur in Deutschland, sondern überall, in der ganzen Welt. Das ist so natürlich, daß wir es unbedingt sehr komisch finden würden, wenn ein „chinesischer" Zauberkünstler (im entsprechendem Kostüm) in reinem bayrischen Dialekt sprechen würde.

Wenn also Fritz Müller in einem exotischen Kostüm auftritt, muß er – falls er überhaupt spricht – mit dem der dargestellten Person entsprechenden Akzent sprechen. Wenn er sich aber als Fritz Müller (als deutscher Zauberkünstler) präsentiert, dann muß er auch richtig deutsch sprechen. Und zwar grammatikalisch richtig, wenn er sich nicht blamieren will. Außerdem muß er „Slang" (Argot) vermeiden. Den überlassen wir der Unterwelt, als Künstler dürfen wir davon keinen Gebrauch machen.

Vermeiden Sie bitte auch die verschiedenen Dialekte. Diese können im Alltag ganz hübsch klingen, auf die Zauberbühne gehören sie nicht. Es sei denn, daß Sie als „Onkel Sepp aus Oberbayern" oder als „Pepi aus dem Schwabenland" (und in entsprechender Tracht) auftreten. Dann (und **nur** dann) ist Dialekt am Platze.

II. DIE TECHNIK DER BÜHNENSPRACHE

Die Technik der Bühnensprache ist nicht leicht erlernbar. Das A und 0 aller Sprechtechnik ist richtiges Atmen. Schauspieler brauchen monatelange Übungen, bis sie die Atemtechnik beherrschen (Sänger noch weit mehr). Über dieses Thema gibt es bereits eine umfangreiche Spezialliteratur. Da wir aber keine Opernsänger werden wollen, genügt es für uns, wenn wir einige Hauptregeln kennenlernen und ein paar ganz leichte Übungen exerzieren.

Zuerst ein bißchen Theorie. Die menschliche Stimme wird durch Schwingungen der Stimmbänder im Kehlkopf erzeugt. Wir können diese Schwingungen, die etwa zwischen 16/sec. und 20.000/sec. liegen, als Ton wahrnehmen. Was darunter oder darüber liegt, ist für menschliche Ohren nicht hörbar.

Die Höhe des Tones hängt von der **Anzahl** der Schwingungen pro Sekunde ab. Je mehr Schwingungen, desto höher ist der Ton, je weniger, desto tiefer. Die Stärke des Tones (Lautstärke) hängt von der **Größe** (Ausdehnung) der Schwingungen ab. Je kleiner sie sind (die Stimmbänder werden von wenig Luft nur wenig bewegt), desto leiser ist der Ton.

Soviel Theorie genügt für uns vollkommen, und wir können zu den praktischen Übungen schreiten. Bitte, haben Sie keine Angst, es ist nicht schwer. Wichtig aber ist es, sogar sehr wichtig, diese Übungen gewissenhaft durchzuführen. Falls Sie ein Tonbandgerät besitzen, können Sie es einschalten. Es ist sogar ratsam, zur Kontrolle. Und wenn Sie dann den Unterschied zwischen Ihrer ersten und letzten Übung hören, werden Sie sehen, daß die kleine Mühe, die Sie aufgewendet haben, nicht umsonst gewesen ist.

Noch etwas: Machen Sie die Übungen in der Reihenfolge, wie sie hier aufgeführt sind. Überspringen Sie keine, auch wenn sie Ihnen kindisch vorkommen sollte. Denn jede ist wichtig und hat ihren Zweck.

1. Übung

Nehmen Sie irgendein Buch zur Hand (es kann ruhig auch ein Krimi sein), öffnen Sie es irgendwo und lesen Sie eine Seite (oder mehrere) **laut** vor. Geben Sie sich dabei zuerst keine besondere Mühe, lesen Sie so, wie Sie immer lesen, bzw. sprechen. Schalten Sie dabei möglichst ein Tonbandgerät (Kassettenrekorder) ein und nehmen Sie Ihre Stimme auf.

2. Übung (Artikulation)

Jetzt lesen Sie dieselbe(n) Seite(n) noch einmal laut vor; aber diesmal achten Sie darauf, daß Sie **deutlich** und **artikuliert** lesen. Das heißt: Nicht hasten, sondern jedes Wort deutlich aussprechen, **keinen Buchstaben verschlucken**! Sollte es Ihnen am Anfang schwerfallen, dann machen Sie es so: Lesen Sie die Wörter **einzeln**, indem Sie zwischen den Wörtern jedesmal eine kleine Pause einlegen. Haben Sie auch jeden Buchstaben klar ausgesprochen? Dann können Sie die Übung jetzt fließend (d.h. ohne längere Pausen zwischen den Wörtern) durchexerzieren.

3. Übung (Betonung)

Lesen Sie wieder **dieselbe(n)** Seite(n) (das hat seinen Zweck!) so, wie bei der zweiten Übung, jetzt aber achten Sie auf die Betonung. Beim Komma die Stimme heben, erhöhen, beim Punkt senken. Und jedesmal, nach jedem Komma oder Punkt, eine kleine Pause einlegen. Betonen Sie den gelesenen Text so, als wenn Sie ihn einem Kind (noch besser: einem Schwerhörigen, zu dem Sie besonders deutlich sprechen müssen) vorlesen würden. Das wird Ihnen nicht schwerfallen, weil Sie den Text ja schon kennen. Wichtig: Lassen Sie sich Zeit! Nicht hastig sprechen. Haspeln macht die Sprache unverständlich!

4. Übung (Atemtechnik)

Wiederholen Sie das, was Sie in der dritten Übung gemacht haben. Nun aber achten Sie auf richtiges Atmen.

Wie man das macht? Sehr einfach: Vor jedem Satz tief Atem holen, und zwar durch die Nase, nie durch den Mund. Dann haben Sie genügend Luftvorrat, um den Satz bis zum ersten Satzzeichen (Komma, Semikolon oder Satzende = Punkt) in einem Zuge lesen zu können. Achtung! Fahren Sie hier nicht fort, bevor Sie wieder einatmen! Das ist **sehr** wichtig! Danach lesen Sie bis zum nächsten Satzzeichen weiter, wo Sie dann erneut Luft holen. So arbeiten Sie den ganzen Text durch, sorgfältig auf diese Atemtechnik achtend. Vor jedem Einatmen lassen Sie die vorrätige Luft aus Ihrer Lunge raus (ausatmen).

Selbstverständlich wird es Ihnen am Anfang unnatürlich erscheinen, und tatsächlich: So liest bzw. spricht man nie, wie es bei Ihnen bei dem ersten Versuch ausfallen wird. Aber durch diese Übung lernen Sie, **richtig** zu atmen.

Diese Übung machen Sie dreimal, d.h. Sie lesen die ganze Seite dreimal hintereinander, dabei immer auf richtiges Atmen achtend. In kurzer Zeit werden Sie sich daran gewöhnt haben, und dann geht es fast automatisch.

Und wenn Sie dieses Stadium erreicht haben, machen Sie diese Übung – noch einmal durch. Diesmal aber brauchen Sie nicht so tief Atem zu holen; Sie haben sich daran gewöhnt, bei jedem Satzzeichen Atem zu holen und tief zu atmen, Sie werden also besser atmen können, als Sie konnten, bevor Sie mit dieser Übung angefangen haben. Jetzt lesen Sie so lange, wie Ihr Atem reicht. Das heißt, Sie brauchen nicht mehr bei **jedem** Satzzeichen Atemholen, Sie können – falls Sie noch ausreichend Luft in der Lunge haben – beim Komma ruhig weiterlesen. Sie werden unwillkürlich die dort notwendige Pause machen. Erst am Satzende holen Sie dann erneut Luft.

5. Übung (Tempo)

Wer auf der Bühne zu langsam spricht, wirkt langweilig und ermüdend. Wer aber zu schnell spricht, den versteht niemand, der ist auf dem besten Wege, sein Publikum zu verärgern. Das richtige Sprachtempo können Sie am besten im Fernsehen studieren. Beobachten Sie die Programmansager und Nachrichtensprecher; sie sprechen im rich-

tigen Tempo, deutlich und verständlich. Und **Verständlichkeit** ist das höchste Gebot eines jeden Sprechers!

Lesen Sie also jetzt dieselbe Seite in Ihrem Buch wieder vor und achten Sie dabei auf das richtige Tempo. Behalten Sie diese Geschwindigkeit vom Anfang bis zum Ende. Bitten Sie dann jemanden, Ihnen dabei zuzuhören und Ihnen zu sagen, ob er alles klar und deutlich verstanden hat oder nicht. Das ist der beste Gradmesser Ihres Fortschritts in diesem Sprachkurs.

Noch etwas. Wenn Sie etwas fleißig sind, können Sie jede Übung auch mehrmals durchmachen. Das kann nur zu Ihrem Nutzen sein.

6. Übung (Tonbildung)

Wiederholen Sie die vorige Übung, diesmal mit besonderer Beachtung der Tonhöhe. Jeder hat eine naturgegebene Stimme, die man nicht ändern kann, man kann jedoch bei der Bühnensprache etwas daran **regulieren**. Die durchschnittliche Tonlage sollte (bei einem Mann) nicht zu hoch sein. Eine sogenannte Fistelstimme wirkt auf der Bühne sehr komisch. Falls Ihre Stimme von Natur aus etwas hoch ist, dürfen Sie sie um eine Nuance tiefer nehmen. Aber wirklich nur um eine Nuance! Hüten Sie sich vor Übertreibungen.

7. Übung (Atemtechnik II, Tonstärke)

Beobachten Sie die Schauspieler im Theater. Sie sprechen nicht zu laut, d.h. sie schreien nicht und sind trotzdem überall, auch in den hintersten Reihen, gut zu verstehen. Selbst wenn auf der Bühne nur geflüstert wird, kann man es im Zuschauerraum überall hören.

Nichts kann peinlicher sein, als wenn aus dem Publikum Rufe ertönen: „Lauter! Lauter!“ Der sprechunerfahrene Vorführende versucht dann lauter zu werden: Er beginnt zu schreien. Es macht ihm Mühe, er wird unsicher, ist schnell erschöpft und macht einen bedauernswerten Eindruck.

Wie aber kann man mit normaler Stimme (also nicht schreiend) laut und weithin vernehmbar sprechen? Wir haben bereits darüber gesprochen, daß die Tonstärke nicht von der Tonhöhe, sondern von der Größe der Schwingungen der Stimmbänder abhängt. Beim Schreien wird der Ton höher, aber nur wenig lauter. Man muß also nicht die **Zahl** der Stimmbänder-Schwingungen erhöhen, sondern deren Größe, deren Ausschwung (Amplitude). Und das geht nur mittels eines stärkeren Luftstromes, also mit viel Luft. (Jetzt beginnt sich die 4. Übung auszuzahlen.)

Und so wird das erzielt: Holen Sie tief Atem. Versuchen Sie, die eingeatmete Luft in den **Bauch** hinunterzudrücken. Das ist schwer zu beschreiben, aber es geht sehr leicht, probieren Sie es nur einmal. Nun sagen Sie: „Aaaaaaaaaa." Zuerst ganz leise, dann erhöhen Sie den Druck der **Bauchmuskeln** und pressen dadurch mehr Luft aus. (Ja, die Schauspieler sind wirklich „Bauchredner".) Versuchen Sie Ihr „Aaaaaaaaaa" immer lauter ertönen zu lassen, aber achten Sie darauf, daß der Ton dadurch nicht höher wird. Sie merken, wie der Klang Ihrer Stimme stark und volltönend wird, ohne daß Sie schreien müssen.

8. Übung (Atemtechnik III)

Ist es Ihnen gelungen, Ihr „Aaaaaaaaaa" immer lauter werden zu lassen? Dann wiederholen Sie das gleiche mit den anderen Vokalen (e – i – o – ö – u – ü). Versuchen Sie mit dem Luftvorrat hauszuhalten, d.h. streben Sie danach, den Ton immer lauter und immer länger zu halten. Nach einiger Übung werden Sie es bis zu 20 Sekunden schaffen, ohne dabei leiser zu werden.

Übrigens: Alle Atemübungen soll man möglichst in frischer Luft machen (bei offenem Fenster).

9. Übung

Lesen Sie Ihre Buchseite jetzt von Anfang bis Ende mit voller Stimme unter Beachtung der eben erlernten Atemtechnik, ohne dabei das bisher Gelernte (Artikulation, Betonung, Tempo usw.) zu vergessen.

10. Übung

Machen Sie jetzt alle neun Übungen hintereinander mit einer anderen Seite Ihres Buches. Wenn Sie fleißig sind (und wenn Sie es zu etwas bringen wollen), können Sie noch einige Seiten hinzufügen. Es mag sein, daß einigen von Ihnen diese Prozedur schwer oder auch langweilig vorkommt. Unnötig ist sie aber nicht! Die Früchte Ihres Fleißes werden Sie ein Leben lang ernten.

Haben Sie es geschafft? Dann gratuliere ich Ihnen; denn jetzt können Sie auf der Bühne richtig sprechen. Und was das bedeutet, merken Sie gleich bei Ihrem nächsten Auftritt.

Wir wissen nun, **wann** wir reden sollen, wir kennen auch das **„Wie“** Jetzt bleibt nur noch eine Frage offen:

3. WAS SOLL EIN ZAUBERKÜNSTLER SAGEN?

Ich muß Ihnen gestehen, diese Frage ist am schwersten zu beantworten. Denn hier gibt es keine festen Regeln, keine eindeutige Antwort. Was man sagen soll, darüber kann man sich streiten. Fest steht nur, was man **nicht** darf.

Der Schauspieler hat mit seinem festgelegten Text keine Sorgen, er kann sich ganz auf das „Wie“ konzentrieren. Aber auch wir können unsere Arbeit erleichtern, wenn wir nämlich ebenfalls mit festgelegten Texten arbeiten. Deshalb rate ich Ihnen (und jeder Tag meiner 40 Jahre beruflicher Erfahrung bestätigt dies!), Ihre Vorträge schriftlich zu fixieren und auswendig zu lernen. Nichts kann erbärmlicher wirken, als ein Vorführender, der in seiner Sprache stockt, nach Worten sucht und seinen Text durcheinanderbringt! Improvisieren Sie möglichst nie! Es gibt nur wenige, die gut frei reden können und auch sie sind nicht immer gleich fit und einfallsreich. Riskieren Sie nie ein Fiasko. Mit einem auswendig gelernten (und bewährten) Text kann die Sache nie so richtig schiefgehen.

Wie Sie Ihren Vortrag gestalten, ist Geschmacksache. Er muß aber **gestaltet** sein, das heißt möglichst intelligent sein, einen **Inhalt** haben, kein geistloses Geschwätz, dem man sofort anmerkt, daß nur so hingeredet wird, nur um überhaupt **etwas** zu sagen. Wenn in Ihrem Text etwas Poesie mitklingt, kann es ihm nicht schaden. Wenn Sie selbst nicht fähig sind, Ihre Texte zu schreiben, lassen Sie solche für sich schreiben von Leuten, die das können, die eine literarische Ader haben. Es ist nicht unerreichbar teuer, und schämen brauchen Sie sich dafür auf keinen Fall. Was die größten Redner und die mächtigsten Politiker unserer Zeit von sich geben ist (mit **wenig** Ausnahmen) auch nicht auf ihrem eigenen Mist gewachsen; auch sie lassen sich ihre Reden durch sogenannte „Ghost writer“ schreiben. Den Zuhörern

macht das nichts aus; sie wissen davon meistens nichts, und so bekommen sie zumindest öfters was Vernünftiges zu hören.

Was die Texte angeht, die einem in der Zauber-Fachliteratur kredenzt werden, darüber kann ich nicht viel Gutes sagen. Gewiß, man findet hie und da eine gute Anregung, seltener auch einen guten Text, aber das Prädikat klingt meistens: Nicht empfehlenswert. Und sie haben noch einen Nachteil: Diese Texte können dem Verfasser passen; sie sind aber nicht auf **Ihr** Genre, auf **Ihre** Persönlichkeit zugeschnitten. Deshalb ist es besser, wenn Sie sich um **eigene**, d. h. auf **Sie** zugeschnittene Texte bemühen (auch wenn Sie sich diese von jemand anderem schreiben lassen).

Wie gesagt, kann ich Ihnen dabei kaum helfen. Ich kann Ihnen nur sagen, was man nicht machen darf. Und hier möchte ich auf zwei Hauptfehler hinweisen, die am häufigsten vorkommen.

Sicher haben Sie schon einen Zauberer erlebt, der alle seine Handlungen erklärt, als ob er vor Blinden aufträte: „Das ist eine ganz gewöhnliche Billardkugel. – Ich lege sie in meine linke Hand. – Jetzt schließe ich meine Finger um die Kugel. – Jetzt umkreise ich meine Faust mit einem Zauberstab“ usw. usf., bis alle Zuschauer eingeschlafen sind.

Das ist natürlich grundfalsch. Halten Sie bitte Ihre Zuschauer nicht für Blinde oder Idioten, die das Gezeigte entweder nicht sehen oder nicht von selbst begreifen können. Ein Zauberer, der so spricht, hat nichts zu sagen (und *„wäre weiser geblieben, hätte er geschwiegen“*).

Der zweite Fehler ist ebenfalls weit verbreitet: Das Märchenerzählen. Der Magier erzählt eine lange (und meistens langweilige) Geschichte. Sie beginnt mit einer chinesischen Prinzessin und schildert ihren ganzen Lebenslauf. Und was geschieht dabei? Meistens wird eine gezogene Karte wiedergefunden oder eine Münze verschwindet. (*„Die Berge kreißten und gebaren eine winzige Maus.“*),

Bei solchen Vorführungen kommt mir immer ein alter Jahrmarktsgaukler in Erinnerung, der zu sagen pflegte: *„Die meisten Zauberer*

reden viel und machen wenig. Ich bin anders. Ich rede zwar auch viel, aber mache dabei gar nichts." Und so sind die Märchenerzähler.

Fest steht: Beim Zaubern soll nur sprechen, wer etwas zu sagen hat! Und der Text **muß** immer mit dem Kunststück in Einklang sein. Man spricht nicht umsonst vom Vortrag als der Einkleidung des Kunststückes. Er muß wirklich genauso gut passen, wie ein gut geschneiderter Anzug. (Sonst merkt man ihm an, daß er vom Flohmarkt stammt.)

Es gibt zwei Möglichkeiten:

a) Der Text illustriert das Geschehen.
b) Das Geschehen illustriert den Text.

Was das erste bedeutet, brauche ich wohl nicht zu erläutern. Die überwiegende Mehrzahl der Texte gehört in diese Kategorie; es wird eigentlich betont, erzählt, ausgeschmückt, was sich vor den Augen der Zuschauer abspielt.

Das zweite wird auch sofort verständlich, wenn wir uns vorstellen, daß der Magier z. B. ein (evtl. bekanntes) Gedicht rezitiert, wobei er ein Kunststück vorführt, das irgendwie mit diesem Gedicht im Zusammenhang steht. Ein klassisch schönes Beispiel hierfür ist der Vortrag, mit dem *Marvelli* das (ebenfalls klassische) Kunststück „Sonne und Mond" begleitet. Aber es muß nicht unbedingt Poesie sein. Denken Sie nur an das Papierzerreißkunststück, bei dem ein speziell bedruckter Papierstreifen.. („Hier verkauf' ich heute frische Fische" oder der bekannte Trick „Laundry Ticket") zerrissen und wieder hergestellt wird. Das Zerreißen des Papiers illustriert eigentlich die erzählte Geschichte.

Das ist ungefähr alles, was ich Ihnen von dem Text beim Zaubern zu erzählen habe. Ich weiß, sehr viel ist es nicht. Jedenfalls aber mehr, als bisher darüber geschrieben worden ist. Über dieses Thema kann es – wie schon gesagt – verschiedene Auffassungen geben. Ich hoffe nur, daß ich – wenn ich **Ihrem** Text das Laufen auch nicht beigebracht habe – zumindest Krücken zum Gehen habe dazu liefern können.

DIE VERBEUGUNG

Aus dem bisher Gesagten können wir leicht erkennen, daß Schauspielkunst (ebenso wie die Zauberkunst) in gewissem Grade angewandte Psychologie ist. Jede Bühnenhandlung dient zur Beeinflussung der Zuschauer und zum Wecken gewisser Illusionen. Jetzt machen wir einen weiteren Schritt zur Erforschung dieses schönes Gebietes, der – so hoffe ich – auch zum besseren Verstehen der Psychologie der Zauberkunst beiträgt.

Wir haben schon vieles gelernt und können die Bühne unbesorgt betreten. Wir wissen, wie man das macht: Mit dem „bühnenoffenen" Fuß, Gesicht zum Publikum, mit freundlichem Lächeln. Wir gehen mit „Bühnenschritten" bis zur Mitte der Bühne, unser Blick durchstreicht dabei den Zuschauerraum. Das heißt: Bis wir zur Bühnenmitte gelangen, überblicken wir den ganzen Raum, also nicht die einzelnen Zuschauer, sondern wir „betasten" sozusagen mit dem Blick den Zuschauerraum wie mit einem Scheinwerfer. Dadurch fühlt sich jeder einzelne Anwesende persönlich angesprochen und wir haben sofort Kontakt mit allen Zuschauern, was wichtiger ist, als man gemeinhin annimmt.

Inzwischen haben wir die Mitte erreicht und stehen lächelnd „en face" (d.h. mit dem Gesicht) zum Publikum. Falls wir das bisher Gelernte beherzigen, haben wir das Publikum schon für uns gewonnen und man applaudiert uns zur Begrüßung. Darauf können wir mit 99-prozentiger Sicherheit rechnen, es sei denn, wir haben ein sehr „stures" Publikum und das Wetter ist auch schlecht. (Das ist kein Witz!) Ob man jedoch applaudiert oder nicht, wir machen eine Verbeugung, denn wir müssen ja unser Publikum begrüßen.

Hier muß ich über eine Unart sprechen, die in der letzten Zeit um sich zu greifen beginnt. Manche Darsteller (eher Dilettanten als Könner) halten es für unerhört „modern", daß sie sich, wenn sich der Vorhang öffnet, bereits auf der Bühne befinden – mit dem **Rücken** zum Publikum. Aus dieser Position heraus beginnen sie zu „zaubern". Die

armen Seelen merken nicht, daß sie damit jegliche Sympathie des Publikums verlieren; denn die Zuschauer finden es nicht „modern“ sondern unhöflich.

Doch wir gehören nicht zu dieser Kategorie „Zauberkünstler“, und wir begrüßen deshalb unser Publikum mit einer Verbeugung. Das ist aber auch der **einzige** Fall, wo wir uns auch ohne vorangegangenen Applaus verbeugen dürfen!

Wie aber macht man diese Verbeugung? Das ist eine Frage, die sich leider schwer eindeutig beantworten läßt. Denn es gibt so viele verschiedene Verbeugungen, wie es Künstler gibt. Jeder macht sie auf seine eigene Art, je nach Persönlichkeit und Temperament. Was man hier sagen kann, ist wiederum ein Negativum: Wie man die Verbeugung nicht machen sollte!



36



37

Betrachten Sie bitte die Abbildungen 36 und 37. Beide Verbeugungen sind verkehrt. Der Künstler in der Abb. 36 nickt nur mit dem Kopf, was arrogant und „angeberisch“ wirkt. Der zweite wieder macht eine zu tiefe Verbeugung, wie ein Lakai vor seinem Dienstherrn. Die richtige Bühnenverbeugung liegt ungefähr in der Mitte zwischen den beiden Beispielen; sie ist nicht zu klein, aber auch nicht zu tief. Sie ist nicht aufschneiderisch, aber auch nicht unterwürfig, sondern schlicht

höflich. Hier kann ich Ihnen nur den Rat geben, die Verbeugung guter Schauspieler sorgfältig zu studieren.
Bei sehr großem Applaus machen Sie es am besten so: Sie blicken erst nach einer Seite (nur den Kopf leicht wenden), machen eine leichte Verbeugung, wiederholen das auch nach der anderen Seite und machen schließlich eine etwas tiefere Verbeugung nach vorn. Bei dieser Handlung „betasten“ Sie wieder mit Ihrem Blick das ganze Publikum. Dadurch erzeigen Sie Ihre Dankbarkeit für den Beifall, was wiederum auf die Zuschauer zurückwirkt. Diese denken dann etwa: „Vor uns steht ein höflicher Mensch, der großes Können bewiesen hat und damit unseren Beifall verdient. Er ist aber auch dankbar dafür, eine wirklich nette Person!“ Und sie applaudieren noch mehr. Und damit sind wir auch schon bei unserem nächsten Thema angelangt, dem Applaus.

APPLAUS

Bevor ein Zauberkünstler großen Applaus erntet, muß er sich erst viele kleinere verdienen. Und das ist in unserem Metier gar nicht so einfach. Andere Artisten haben es weiß Gott leichter. Ein Jongleur, ein Akrobat, ein Musicalclown bekommt oft viel größeren Beifall als ein Zauberkünstler.

Mich bringt immer auf die Palme, wenn ich in unserer Fachliteratur Zeilen wie diese lese: „...und jetzt bleibt nichts anderes übrig, als den donnernden Beifall entgegenzunehmen."

„Donnernden Beifall" – daß ich nicht lache! Wo gibt es ein Publikum, das das Verschwinden einer Stecknadel oder das Wiederauffinden einer gezogenen Karte mit donnerndem Beifall belohnt?

Seien Sie mir bitte nicht böse dafür, was ich Ihnen jetzt sagen werde. Wenn ich aber bei der Wahrheit bleiben will, muß ich es aussprechen: Falls Sie in dieser Beziehung andere Erfahrungen gemacht haben, dann sind Sie entweder ein gottbegnadeter Künstler, oder ein – Amateur! (Bitte nicht gleich schießen, ich erkläre es sofort!)

Waren Sie schon einmal Zuschauer bei einer Kindergarten-Veranstaltung? Dann haben Sie bestimmt erlebt, wie entzückt das Publikum (größtenteils Eltern) applaudiert hat, nachdem der kleine Hans, stotternd vielleicht und stockend, aber trotzdem goldig und süß, ein Gedicht hergesagt hat. Mit Tränen in den Augen hat man einer „Leistung" Beifall gespendet, für die ein Schauspieler wahrscheinlich Prügel bekommen hätte. Und das geht auch ganz in Ordnung; denn was von einem Erwachsenen eine Beleidigung des Publikums wäre, ist für ein 4–5jähriges Kind eine große Leistung.

Und genauso ist es in der Zauberkunst. Wenn Horst Müller einen Billardball verschwinden lassen kann, ist das (so denkt das Publikum) schon eine große Leistung. Und es genügt, wenn man nicht dahinterkommen kann, wie er das gemacht hat. Denn es ist nicht sein Beruf! Er hat das nicht gelernt! Er ist ein Tankwart, Buchhalter oder

was weiß ich, nur kein Zauberkünstler. Und trotzdem „kann“ er solche Kunststücke machen. Das wird ihm als großes Plus gewertet.

Dasselbe Publikum aber gähnt gelangweilt, wenn ein Berufszauberer vier Bälle nacheinander verschwinden läßt. „Das ist doch selbstverständlich, das ist sein Beruf, er muß es können, deshalb ist er da und deshalb habe ich meine Eintrittskarte **bezahlt.“** Fazit: Was bei einem Amateur eine Leistung ist, ist bei einem Berufler manchmal weniger als nichts.

Der anspruchsvolle Amateur jedoch (und Sie sind es, falls Sie kein Berufler sind, sonst würden Sie dieses Buch nicht lesen) begnügt sich nicht mit so billigen Erfolgen; er ist erst dann zufrieden, wenn er sein Hobby auf künstlerisches Niveau bringen kann. Deshalb müssen wir die Sache weiter analysieren. Aus Platzmangel will ich Sie nicht mit dem gesamten Prozeß behelligen, es genügt, wenn wir hier nur das Resultat besprechen.

Warum applaudiert das Publikum so leicht bei anderen Artisten und warum geizt es damit bei Magiern?

Ich habe schon Erklärungen gehört wie: „Bei einem Zauberkünstler **staunt** das Publikum und vergißt dabei zu applaudieren!“ Das ist aber eine fromme Selbsttäuschung, der Grund ist anderweitig zu suchen. Man kann mit wenig Worten alles aufzählen, was auf das Publikum wirkt und es zum Applaudieren bewegt: Tempo, Musik, Komik und große Aufmachung. (Ich spreche hier lediglich von der leichten Muse.)

Das Publikum applaudiert, wenn ein Jongleur seine Keulen mit rasantem Schwung durch die Luft wirbelt, wenn ein Akrobat in tollem Tempo seine Saltos macht, wenn ein Musicalclown auf seinen Spezialinstrumenten virtuos spielt oder wenn der Dumme August in seinen Riesenschuhen durch die Manege gejagt wird. Die Stärke des Beifalls hängt nicht nur von der Leistung, sondern auch von der optischen und akustischen Wirkung ab. Damit läßt sich auch erklären, daß manche sog. „Sänger“ ohne jegliches musikalisches Können gewisses Publikum so begeistern können, daß dies (besonders bei

kritiklosen Jugendlichen) in eine Massenhysterie ausarten kann. Das mangelnde Können wird hier mit großer Aufmachung, elektronischen Klang- und optischen Effekten, auffälliger Kostümierung (lauter Applausbringer) etc. ausgeglichen.

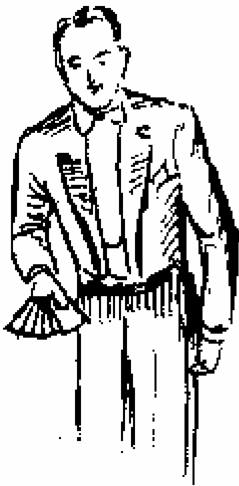
Es ist deshalb kein Zufall, wenn viele Zauberkünstler als Schlußkunststück eine Riesen-Produktion bringen. Das Erscheinen eines Seidentuches bringt nie „donnernden“ Beifall; wenn Sie aber aus einem scheinbar leeren Behälter eine Unmenge Tücher o.ä. herausziehen, können Sie mit Sicherheit auf Applaus rechnen. Natürlich nicht, wenn Sie die Tücher einzeln langsam herausholen und schön ausgebreitet hinlegen, sondern wenn diese in sehr schnellem Tempo herauswirbeln. Bei Kunststücken, die mit einer eigenartigen, unerwarteten Überraschung enden, besonders bei optisch wirksamen (gut sichtbaren, farbigen, voluminösen) Effekten, kommt es zu spontaner Ovation.

Das ist aber nicht die einzige Art, ein Publikum zum Applaudieren zu bringen. Bei einem Konzertstück weiß man, wann es beendet ist und der Beifall einsetzen kann. Bei manchem Zauberkunststück aber muß man oft gewissermaßen ein Zeichen geben: Jetzt dürft Ihr applaudieren! – Wie macht man das? Es gibt verschiedene Methoden.

1. Verbeugen

Die einfachste und am häufigsten verwendete Methode ist, daß sich der Magier am Ende des Kunststückes verbeugt. Das ist aber falsch! Nach den (ungeschriebenen) Gesetzen der Bühne darf man sich (mit Ausnahme der Begrüßungs- und evtl. der Abschiedsverbeugung) erst dann verbeugen, wenn die Zuschauer klatschen. Die Verbeugung ist das Dankeschön für den Applaus und man sollte sich nicht für etwas bedanken, was man noch nicht bekommen hat. Tun Sie es früher, dann „zwingen“ Sie die Zuschauer zum Beifall, und man merkt es ihm dann meist auch an, daß er erzwungen war.

Es gibt aber einen kleinen Trick, der in solchen Fällen abhilft. Sie verbeugen sich nämlich nicht, damit applaudiert wird, sondern Sie haben einen anderen Anlaß (ehrlicher gesagt, einen Vorwand) dafür.

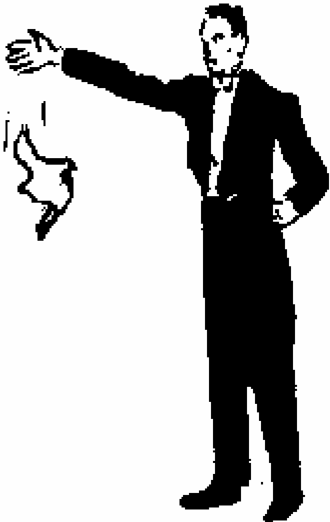


Ein treffendes Beispiel hierfür: Am Ende eines Kartenkunststückes mit Riesenkarten (Die vier Asse, Astor's vier Damen o.ä.) zeigen Sie die Karten aufgefächert vor, dann zeigen Sie sie auch von der Rückseite her. Das machen Sie, indem Sie Ihre Hand mit den Karten nach unten führen, so daß deren Rückseiten dem Publikum zugewandt werden. Dabei müssen Sie sich zwangsläufig etwas bücken (Abb. 38), was einer Verbeugung gleichkommt. Solche und ähnliche Möglichkeiten gibt es unzählige in der Magie. Nur ein Beispiel: Sie wollen einen Gegenstand hinlegen, aufheben, vorzeigen usw. Sie müssen dann aber in dieser Haltung erstarren, eine kleine Pause einlegen. Das Publikum merkt dann sofort, daß das Kunststück zu Ende ist und beginnt zu applaudieren. Und erst dann dürfen Sie die Bewegung fortsetzen, indem Sie sich **noch tiefer verbeugen** und sich so für den Beifall bedanken. Das ist dann die eigentliche Verbeugung und die Zuschauer merken gar nicht, daß Sie damit eigentlich schon vor dem Applaus begonnen hatten.

2. Abwarten

Viele Magier machen den Fehler, daß sie dem Publikum – zwischen zwei Kunststücken – keine Zeit lassen, zu Applaudieren. Wie oft habe ich erlebt, daß das Publikum bereits die Hände hob zum Klatschen, man begann schon zu applaudieren, aber man hörte auch sofort damit auf, weil der Vorführende schon einen neuen Gegenstand in die Hände nahm, oder auch mit Worten ein neues Kunststück angekündigt hat. Wer aber von einem Kunststück zum anderen rast und dem Publikum keine Zeit läßt, um sein Gefallen auszudrücken, darf sich nicht wundern, wenn er keinen Beifall bekommt. Die Zuschauer wollen nämlich von dem nächsten Kunststück nichts versäumen und es nicht mit dem Applaudieren unterbrechen. Man muß für den Beifall Zeit lassen.

Wie macht man das? Einfach nur **stillstehen**. Haben Sie ein Kunststück beendet, dann stehen Sie still, schauen das Publikum an und lächeln Sie freundlich. Stehen Sie ruhig so lange, bis der Applaus einsetzt. Nur nicht nervös werden; stillstehen und abwarten: Der Applaus kommt bestimmt. Dann machen Sie eine Verbeugung.


39

Ich kann gut verstehen, daß der Ungeübte nicht die Nerven hat, nach dem Kunststück einfach dazustehen. Er hat das ungute Gefühl, daß evtl. gar kein Beifall kommt und er dann „blöd“ dasteht. Das ist aber nur die Befürchtung des Ungeübten und des Anfängers. Sobald man dieses Rezept ausprobiert hat, weiß man, daß der Applaus unbedingt eintrifft, wenn man auf ihn wartet. (Es sei denn, die Darbietung war wirklich miserabel.)

Nehmen wir an, daß Sie soeben ein Tuchkunststück beendet haben. Das letzte Tuch halten Sie noch in der Hand. Sie lassen es langsam auf den Tisch flattern, aber die Hand bleibt in der Luft, mit dem offenen Handteller zum Publikum, erstarrt in der Position, in der sie das Tuch losgelassen hat (Abb. 39). Und so stehen Sie still, bis der Applaus kommt.

Oder: Sie haben eben ein Kunststück beendet, wobei ein Papierstück (z.B. eine Tüte, ein Stück Zeitungspapier, ein leerer Briefumschlag o. ä.) in der Hand geblieben ist. Sie zerreißen das Papier in kleine Stücke und lassen sie zur Erde fallen. Oder Sie werfen die Schnipsel hoch in die Luft, und Ihre werfende Hand verharrt in dieser Bewegung.

Überhaupt, es ist sehr wirksam, immer wenn Sie etwas nicht besonders Wertvolles (oder etwas, was nicht leicht zu beschädigen ist) in der Hand haben, und sich dieses Gegenstandes mit einer nonchalanten werfenden Bewegung entledigen, wonach Sie in dieser Wurfstellung

verharren. Das hat immer eine Signalwirkung: Die Darbietung ist zu Ende, hoffentlich hat sie Ihnen gefallen?

Doch genug der Beispiele. Auf jeden Fall müssen Sie zwischen zwei Kunststücken eine kleine Pause einlegen und stillstehen; erstens, um dem Publikum zu signalisieren, daß die „Arie“' zu Ende ist, und zweitens, um ihm Zeit zum Applaudieren zu lassen. Stehen Sie jedoch nicht in einer Pose a la: „Na, wie stehe ich da?“ – Bescheidenheit zahlt sich immer aus, auch auf der Bühne. Nur dürfen Sie nicht vergessen, dabei freundlich zu lächeln. Ein freundlich lächelnder Mensch kann nie unsympathisch wirken.

3. Überraschen

Wie am Anfang dieses Kapitels erwähnt, bringt Überraschung das Publikum zum Applaudieren. Und zwar, je größer die Überraschung (der unerwartete Effekt), desto größer auch der Applaus. Ein gutes Kunststück endet ja sowieso meist mit einer Überraschung, man kann jedoch – um einen größeren Beifall zu erzielen – dem Kunststück eine besondere Pointe geben. Um dies zu verdeutlichen, hier ein Beispiel.

Der Effekt der bekannten Kartenverkleinerung spielt sich normalerweise so ab: Die Karten werden kleiner und kleiner, schließlich verschwinden sie. Dies ist ein optisch sehr wirksamer Effekt, jedoch fehlt jedes Überraschungsmoment. Spätestens nach der zweiten Verkleinerung weiß jeder, was weiter geschehen wird: Die Karten werden noch kleiner, bis sie die Grenze der Sichtbarkeit erreichen.

Nun, dieses Kunststück habe ich seinerzeit so umgestaltet: Die Karten wurden kleiner und kleiner, waren schon ganz winzig, und wenn alles erwartet hat, daß sie eine mikroskopische Größe annehmen oder verschwinden, da wurden sie plötzlich riesengroß! Der Überraschungseffekt war da. Das Publikum brach in lautes Lachen aus und begann stürmisch zu applaudieren.

Mit der gleichen Methode kann man fast jedes Kunststück so umbauen, daß am Ende ein unerwarteter Effekt – sprich: eine

Überraschung – entsteht. Man muß sich nur in das Denken der Zuschauer einleben können und fragen: „Was würde man nach all dem, was bisher geschehen ist, erwarten?“ Dann muß das Gegenteil, zumindest aber etwas ganz anderes passieren, und wir haben den besten Beifallbringer.

4. Running Gags

Daß man auch mit dem Gegenteil einer Überraschung Beifall erzielen kann, ist eine Besonderheit der Psychologie der Zauberkunst. Sie wissen ja, was ein Running Gag ist. Ein Effekt, der im Laufe der Vorführung – als ein roter Faden – immer wiederkehrt. Hier fehlt zwar der Überraschungseffekt, aber dafür bringt die immer wiederkehrende Wiederholung Heiterkeit. Denken Sie nur an „Wasser aus Indien“.

Wenn sich mit ständigen Wiederholung eine gewisse Steigerung paart, ist die Wirkung natürlich noch größer. Vor einigen Jahren hatte ich einen sehr guten Running Gag. Mein erstes Kunststück war das Verschwinden einer Kerze, die dann aus der Brusttasche brennend hervorgeholt wurde. Nach dem nächsten Kunststück griff ich blitzschnell (als ob ich mich beinahe verbrannt hätte) in die Brusttasche und holte eine weitere brennende Kerze hervor. Dieser Prozeß wiederholte sich nach jedem Kunststück. Beim Abgang von der Bühne brachte ich noch im schnellen Hintereinander vier Kerzen aus der Tasche, was einen solchen Applaus auslöste, daß ich zur Bühnenmitte zurückkehren mußte, um mich zu bedanken. Unter steigendem Beifall brachte ich schließlich hinten unter dem Frack einen Leuchter mit drei brennenden Kerzen heraus und damit trat ich ab. Es war ein Riesenerfolg, und zugleich hatte ich einen guten Abgang.

5. Abgang

Damit wären wir bei einem weiteren Applausbringer. Ein guter Abgang ist Gold wert. Aber ihn wirklich gut zu gestalten ist schwer, sehr schwer. Leider kann ich auch hier keine fertigen Rezepte liefern

und nur an einigen Beispielen zeigen, wie ein guter Abgang aussehen **kann**.
Vergessen Sie nicht: Auch der Abgang gehört noch zum Auftritt, und er muß darum wirkungsvoll und möglichst dem Stil der Darbietung angepaßt sein. Ein Manipulator kann z.B. dabei in schnellem Tempo Karten oder brennende Zigaretten aus der Luft greifen und sie auf die Erde werfen. Ein sehr eindrucksvoller Abgang ist das Verschwinden des Illusionisten nach seinem letzten Kunststück (z.B. Zeltillusion nach Renz). Gut wirkt auch der Zaubertisch, den man zu einem Koffer zusammenklappen kann, mit dem man dann, ihn in der Hand tragend, winkend abgeht.

Meine Manipulationsnummer beginne ich damit, daß ich meinen Zylinderhut und Spazierstock zu einem Tisch verwandele. Am Ende der Darbietung wird aus der Tischplatte wieder ein Zylinderhut, den ich auf meinen Kopf setze, das Tischgestell nimmt erneut die Gestalt eines Spazierstockes an, den ich unter meinen linken Arm klemme. Dann hebe ich mit der rechten Hand den Zylinder zum Gruß und gehe von der Bühne ab. Wer bereits meiner Darbietung beiwohnte, weiß, wie groß der Beifall ist.

Ich habe beide letzterwähnten Kunststücke schon miserabel vorgeführt gesehen. Da wurde bei einem Kollegen der Tisch zu einem Koffer verwandelt, und er stand dann da, und wartete auf den Applaus, der ziemlich schwach ausfiel. Ein anderer verwandelte seinen Tisch in Zylinder und Spazierstock, und wartete vergeblich, daß man diese „Leistung“ begeistert beklatscht. Was haben die beiden falsch gemacht?

Nun, sie sind stehengeblieben, sie hatten keinen Abgang. Aber wie der Name schon sagt, muß man beim Abgang **gehen**, d.h. von der Bühne **ab**gehen. Der psychologische Trick dabei ist folgender: Durch den Abgang wird signalisiert, daß die Darbietung zu Ende ist, also man **darf** klatschen. Dadurch, daß der Künstler von der Bühne abgeht, erweckt er im Publikum das Gefühl, daß er nicht gebührend für seine Darbietung mit Beifall belohnt wurde; man klatscht ihn zurück!

Wenn Sie einen guten Abgang haben, können Sie sicher sein, daß man so stark applaudieren wird, daß Sie auf die Bühne zurückkehren müssen (vielleicht auch mehrmals!), um sich mit einer Verbeugung zu bedanken.

6. Kniffe

Es gibt noch unzählige Kniffe, wie man Applaus forcieren kann. Ich gebe dazu einige Beispiele, möchte aber betonen, daß diese nur als Anregungen und nicht als Vorbilder zum sklavischen Kopieren dienen sollen.

Eine sehr gute Idee hatte ein bekannter Zauberkünstler. Während seiner Arbeit wurde er mit einer sog. Spotlampe beleuchtet. Das sind starke Scheinwerfer, die eine verhältnismäßig kleine kreisrunde Fläche beleuchten und in jeder Richtung drehbar sind, so daß der Künstler überallhin begleitet werden kann. Wenn dieser Künstler am Schluß seiner Darbietung die Bühne verließ, begleitete ihn das Spotlicht bis zum Bühnenausgang und blieb dort stehen. Das Publikum begriff, daß der Magier evtl. zurückkehren würde und applaudierte stärker. Der Künstler kam wirklich zurück, ging – von der Spotlampe begleitet – wieder in die Mitte, brachte noch eine Zugabe und ging wieder ab. Das Spotlicht blieb aber wieder am Ausgang stehen usw. Dieses Spiel wiederholte sich mit steigendem Applaus noch mehrmals, bis der Magier schließlich seine letzte Verbeugung machte. Ein guter Kniff für einen guten Abgang.

Ein anderer Zauberkünstler sagte am Anfang einer Vorstellung dem Publikum: *„Wenn Sie applaudieren und ich mache so“* (er breitete die Hände aus), *„dann bedeutet das: Herzlichen Dank! Wenn ich so mache“* (er hielt die Hände weiter auseinander, wobei er sie auch höher hob), *„bedeutet das: Tausend Dank! Wenn ich aber so mache“,* (er hob seine Hände über den Kopf) *„dann bedeutet das: Millionenfachen Dank!“*

Nach jedem Kunststück breitete er seine Hände aus und die Zuschauer begannen zu applaudieren. Dann breitete er sie noch mehr aus, hob sie hoch usw. und der Beifall wuchs.

Erwähnt sei noch, daß es auch einige Kunststücke gibt, die ausschließlich zum Hervorrufen des Beifalls dienen. So z. B. die „Applause Card“, das sog. „Good Night Banner“, um nur zwei zu nennen.

7. Redewendungen

Der direkteste (aber auch zweifelhafteste) Weg zum Applaus sind Redewendungen, die das Publikum geradewegs zum Beifall auffordern. Hier einige:

„Des Künstlers Brot ist der Applaus. Bitte, lassen Sie mich nicht verhungern.“

„Es gibt Künstler, die nervös werden, wenn das Publikum applaudiert.“ (Kleine Pause.) *„Ich bin nie nervös!“*

„Nachdem sich Ihr donnernder (tosender) Beifall gelegt hat...“

„Herzlichen Dank für Ihren Beifall. Es war sehr schön. Bitte noch einmal!“

Hier wirft sich die Frage auf, ob die Anwendung solcher derben Mittel ästhetisch (und moralisch) vertretbar sei. Manche könnten vielleicht auch einwenden, daß ein guter Künstler keine Finessen benötige, um Beifall zu bekommen. Und ein auf diese Weise erzielter Applaus sei keine Bestätigung künstlerischer Qualitäten. Ohne zu widersprechen muß ich Ihnen erklären, warum der Applaus so wichtig ist, daß selbst derlei künstliche Mittel gerechtfertigt sein können.

Wie schon anfangs erwähnt, ist Schauspielkunst angewandte Psychologie. Der Schauspieler (der in unserem Fall die Rolle eines Zauberers spielt) **beeinflußt**, ja, **manipuliert** sein Publikum. Er **muß**

es tun, um Erfolg zu erzielen, um die berechtigten Erwartungen des Publikums zu befriedigen. Und dazu ist es nötig, daß er und seine Handlungen immer wieder bestätigt werden. Und was ist eine größere Bestätigung eines künstlerischen Erfolges als der Beifall des Publikums?
Wir sind im täglichen Leben den verschiedensten suggestiven Wirkungen ausgesetzt, im Theater in noch größerem Maße. Je öfter und je stärker das Publikum applaudiert, desto mehr festigt sich in ihm der Gedanke, daß das Gebotene eine wertvolle, eine große künstlerische Leistung ist. (Und damit wächst auch die Zufriedenheit des Publikums um die es zu bringen unfair und bestimmt unklug wäre.) Und diese Bestätigung (den Beifall) zu erreichen, ist eben darum von größter Wichtigkeit. Wenn man das mit künstlerisch vertretbaren Mitteln erreichen kann, ist nichts dagegen einzuwenden. Wenn wir bedenken, daß wir – eben um die Wünsche des Publikums auf zauberische Unterhaltung zu erfüllen – alle Mittel der **Täuschung** anwenden, dann ist leicht einzusehen, daß die Mehrheit der oben erwähnten Mittel (Andeuten, verschleiertes Verbeugen, Abwarten, Abgang usw.) dieser Forderung entsprechen und deshalb auch künstlerisch gerechtfertigt sind. Ja, bei einem Publikum, das sich – aus welchem Grunde auch immer – nur sehr schwer „aufwärmen“ läßt, kann auch die direkte Aufforderung mit Redewendungen (wie oben angegeben) nicht unbedingt abgelehnt werden.

Bevor ich dieses Thema beende, möchte ich Ihnen noch schnell eine kleine Anekdote erzählen:

Ein alter Winzer lag auf dem Sterbebett und ließ seinen Sohn kommen, um ihm ein großes Geheimnis anzuvertrauen. Nachdem er ihn zu absoluter Geheimhaltung verpflichtet hatte, flüsterte er ihm ins Ohr: *„Wein kann man auch aus Weintrauben herstellen.“* Sprach's und verstarb.

Warum habe ich Ihnen das erzählt? Weil ich Ihnen auch ein großes Geheimnis verraten möchte:

ERFOLG UND APPLAUS KANN MAN AUCH MIT KÜNSTLERISCH VORGEFÜHRTEN EFFEKTVOLLEN KUNSTSTÜCKEN ERREICHEN!

DIE „ALS-OB“-METHODE

Mit diesem Kapitel beginnt für uns die höhere Schule der Schauspielkunst. Sie brauchen jedoch wiederum keine Angst zu haben: Schwer wird es auch diesmal nicht, und wenn Sie die bisherigen Erörterungen aufmerksam verfolgt haben, werden Sie von nun an noch mehr Spaß daran haben.

Wir sprachen schon mehrmals davon, daß Schauspielkunst reine angewandte Psychologie ist. Das bedeutet jedoch nicht, daß nur die Zuschauer psychologisch beeinflußt werden. Nein, auch der auftretende Schauspieler sollte unter gewissen psychologischen Einwirkungen stehen, damit sein Spiel glaubwürdig erscheint.

Wer schon einmal große Schauspieler unmittelbar vor ihrem Auftritt beobachtet hat, weiß, daß diese, bevor sie die Bühne betreten, einige Augenblicke lang stillstehen und sich auf ihre Rolle konzentrieren oder – wie es im Bühnenjargon heißt – sich „einleben“. Wenn der Schauspieler dann die Szene betritt, ist er nicht mehr Hans Meyer, der Schauspieler, sondern Hamlet, König Lear oder was er sonst für eine Rolle zu spielen hat. Zumindest handelt er (und fühlt sich) so, **als ob** er nicht mehr Hans Meyer, sondern Hamlet usw. sei.

Und so muß es auch sein. Wenn er sich nämlich nicht mit seiner Rolle identifiziert, d.h. wenn er nicht daran **glaubt**, nicht mehr Hans Meyer, sondern Hamlet zu sein, ist auch sein Spiel nicht überzeugend, nicht glaubwürdig. (Das unterscheidet eben den 'Schauspieler' vom 'Schmierenkomödianten'.) Und das gilt nicht nur für die Schauspielkunst, sondern auch – und sogar in erhöhtem Maße – für die Zauberkunst.

Es ist aber leicht gesagt, daß es so sein muß; es zu verwirklichen ist gar nicht so einfach, wenn man den richtigen „Trick“ dazu nicht kennt. Es genügt nämlich nicht, wenn man nur „so tut“, also die vorgestellte Person nachahmt! Was dann auf der Bühne präsentiert wird, bleibt Talmi, Fälschung, Imitation. Den Willen kann man auch

nicht zu Hilfe rufen; man kann noch so stark wollen, Hamlet zu sein, man ist und bleibt eben doch Hans Meyer.
Den richtigen Weg zum Wandel der Person und der Persönlichkeit hat KONSTANTIN STANISLAVSKI, der geniale russische Schauspieler, Regisseur und Schauspiel-Lehrer aufgezeigt und wissenschaftlich ausgearbeitet. Seine Schule revolutionierte die Schauspielkunst unserer Zeit. Die vollständige Stanislavski-Methode kann ich hier natürlich aus Platzmangel nicht beschreiben. (Sie füllt mehrere große Bände. Der Interessent findet im Buchhandel seine Werke.) Für uns Zauberkünstler genügt es, mit seiner „Als-ob“-Methode vertraut zu werden.

Der ganze „Trick“ ist so einfach wie das Ei des Kolumbus: Man muß nicht den Willen, sondern die Vorstellungskraft, die Phantasie zur Hilfe rufen! Wenn ich also auf der Bühne Hamlet sein soll, muß ich mir vorstellen, **einbilden**, Hamlet zu sein. Und wenn ich überzeugend einen Zauberer darstellen will, brauche ich mir nur **vorzustellen**, daß ich **wirklich** zaubern kann!

Natürlich geht das auch nicht nur so ohne weiteres, man muß schon üben. Um Ihnen aber zu zeigen, wie einfach die Übungen sind, beschreibe ich hier eine Original-Stanislavski-Übung, die wie für die Zauberkunst erschaffen ist!

In einiger Entfernung von Ihnen steht ein Tisch. Er ist leer. Sie stellen sich jedoch vor, daß darauf eine Streichholzschachtel liegt. Lassen Sie nun Ihre Phantasie spielen. Stellen Sie sich die (nicht vorhandene) Streichholzschachtel auf dem Tisch **sehr intensiv** vor. Betrachten Sie aus der Entfernung die imaginäre Streichholzschachtel, ihre Größe, Farbe und Form. Dann treten Sie näher und beobachten jetzt die „Schachtel“ genauer. Nun können Sie (natürlich nur im Geiste) mehr Details erkennen: die dunklen, fast schwarzen Reibflächen, das Etikett, mehrfarbig bedruckt, es trägt eine Aufschrift usw.

Wohlverstanden, das Ganze ist nur ein Spiel. In Wirklichkeit gibt es gar keine Schachtel, Sie tun nur so, **als ob** eine da wäre. Sie sehen sie mit Ihrem geistigen Auge, Sie stellen sie sich nur vor. Aber dadurch wird für Sie die Schachtel Wirklichkeit. Und Sie beginnen langsam zu

glauben, sie tatsächlich zu erblicken. Sie wissen zwar, daß es nur ein Spiel ist, trotzdem tun Sie so, **als ob** es Wirklichkeit sei. Und es wird Wirklichkeit und glaubwürdig, nicht nur für Sie, sondern auch für eventuelle Beobachter (sprich Zuschauer). Aber setzen wir unsere Übung fort.

Sie nehmen jetzt die unsichtbare Streichholzschachtel auf und legen sie auf die linke Handfläche. (Machen Sie die tatsächlichen Bewegungen mit Ihren Händen, so als ob eine Streichholzschachtel wirklich da wäre.) Dann tasten Sie die Schachtel ab, befühlen mit den Fingerspitzen die Oberfläche. Das Etikett ist glatt, die Reibfläche rauh. Fahren Sie mit den Fingerspitzen über alle Flächen und Kanten. Schließlich schieben Sie die Lade auf, nehmen ein Hölzchen heraus und zünden es an. Es brennt mit heller Flamme. Sie spüren die Wärme und blasen es aus, um sich nicht die Finger zu verbrennen. Vergessen Sie nicht, das abgebrannte Zündholz wegzuwerfen. Sie schütteln die Schachtel und „hören“ das Klappern der losen Hölzchen. Dann schließen Sie die Finger der linken Hand um die Schachtel.

Und jetzt geschieht das Wunder: Sie nehmen mit der rechten Hand eine wirkliche Zündholzschachtel aus der Tasche und schieben sie in die linke Hand, ohne dabei deren Fingerstellung zu verändern. Was merken Sie? Die Schachtel paßt **genau** zwischen die halbgeschlossenen Finger! Das bedeutet, daß Sie Ihre linke Hand wirklich so gehalten haben“, **als ob** tatsächlich eine Streichholzschachtel darin gewesen sei!

DIE HÄNDE LERNEN SPIELEN

Das soeben angeführte Beispiel zeigt, wie wichtig und nützlich die „Als-ob“-Methode für Magier ist. Wie oft schon habe ich ‚sogenannte’ Zauberkünstler gesehen, die z.B. einen Billardball eskamotierten: Sie legten ihn scheinbar in die linke Hand, hielten dann aber deren Finger so, daß in der Hand kein Fingerhut, geschweige denn ein Billardball Platz gehabt hätte. Und wunderten sich dann, woher das Publikum wußte, daß der Ball in der rechten Hand geblieben war!

Die erste Aufgabe, die ich meinen Schülern stelle, besteht darin, einen Holzball tausendmal von einer Hand in die andere zu werfen. Diese Übung ist zwar ein bißchen eintönig, überflüssig aber ist sie nicht: Die Hände gewöhnen sich daran, einen Ball zu halten, ihn zu umklammern. Und wenn der Schüler ihn später nur scheinbar in die andere Hand legt, hält er deren Finger gewohnheitsgemäß so, **als ob** der Ball wirklich darin sei. Mit anderen Worten, die Handhabung erscheint dem Zuschauer glaubwürdig.

Vielleicht erwarten Sie jetzt, daß ich Ihnen weitere derartige Übungen empfehle. Das geht leider nicht, weil ich ja nicht weiß, mit welchen Gegenständen Sie zaubern. Was ich aber raten kann, ist folgendes: Versuchen Sie immer so zu handeln, als ob das, was Sie nur scheinbar tun, wirklich geschehe. Wenn Sie also z.B. einen Gegenstand unter ein Tuch legen (angeblich), müssen Sie sich in Ihrer Phantasie vorstellen, daß er wirklich unter dem Tuch ist. – Wenn Sie eine Münze scheinbar in die linke Hand geben, dann „vergessen“ Sie es, daß sie in der rechten Hand zurückgeblieben ist. Vielmehr fühlen Sie in Ihrer Phantasie (stellen Sie sich das Gefühl vor) deutlich in der anderen Hand das kalte Metall, die geriffelte Kante und die glatte Oberfläche einer Münze. Und Sie werden staunen, wie viel überzeugender es klingt, wenn Sie dann behaupten: „Die Münze ist hier in der linken Hand.“ Es ist glaubwürdig, weil Sie ja selbst glauben, was Sie sagen. Das ist keine Metaphysik! Versuchen Sie es nur, und Sie werden von dem Erfolg überrascht sein.

(Hier muß ich einen kleinen Abstecher machen: Nicht selten wundern wir uns, daß oft intelligente Leute auf unlogische Argumentation absolut primitiver Betrüger hereinfallen, und nicht minder oft auffallend dummes Geschwätz mancher Wahrsager und Okkultisten für wahr halten. Das ganze Geheimnis liegt darin, daß sowohl der Betrüger als auch der Okkultist **glaubt,** was er sagt, er gibt also seine Rede mit einer Überzeugung von sich, die sie dann auch dementsprechend überzeugend klingen läßt. Die gleiche Methode müssen wir uns zu eigen machen – allerdings mit dem Unterschied, daß unsere Beweggründe unvergleichbar lauterer sind.)

An eines müssen Sie sich gewöhnen. Es ist **sehr wichtig!** Immer, wenn Sie eine Tätigkeit nur scheinbar ausführen sollen, **müssen** Sie sie – zur Übung – **tatsächlich** ausführen, und zwar so oft, bis sich Ihre Hände, Ihr Körper, an diese Tätigkeit gewöhnt haben. Zum Beispiel, wenn Sie eine Münze „in die Luft werfen“ wollen, wo sie dann verschwinden soll, werfen Sie eine Münze einige hundert Male wirklich in die Luft, bis sich Ihre Hand an diese Wurfbewegung gewöhnt hat. Und wenn Sie dann die Münze – anstatt sie wirklich hochzuwerfen – in der Hand palmieren, **glauben** Sie daran, daß Sie die Münze tatsächlich hochgeworfen haben. Die Übung und die Vorstellungskraft bewirken, daß die Zuschauer die Münze fast fliegen sehen, und Ihre Hand wie eine werfende und nicht wie eine palmierende Hand aussieht.

Wenn Sie eine Puppe an Stelle Ihrer Assistentin in den Armen tragen wollen (wie z.B. bei der Asrah Illusion), tragen Sie einige Male Ihre Assistentin in Ihren Armen, damit Sie sich an das zu tragende Gewicht und die daraus resultierende **Körperhaltung** gewöhnen. Dann wird man Ihnen – auch wenn das diesmal nur eine Puppe ist – abnehmen, daß Sie eine **echte** lebende Person tragen, und nicht eine Attrappe.

Wenn Sie mit Ihren Händen „beschwörende“ Bewegungen machen, stellen Sie sich vor, daß aus Ihrer Handfläche, aus Ihren Fingerspitzen, „magische Strahlen“ ausgehen und den magischen Effekt hervorrufen. Wenn Sie sich diese Strahlen so stark vorstellen, daß Sie sie mit Ihren geistigem Auge „sehen“, daß Sie sie fast „fühlen“, dann wird Ihre Handlung glaubhaft und das Publikum wird den Eindruck haben, daß

es tatsächlich Ihre Hände waren, die die unwahrscheinliche Wirkung hervorgerufen haben. Genauso soll auch aus Ihrem Zauberstab eine „magische Kraft“ ausgehen. Wenn Sie sich diese lebhaft vorstellen, werden sich auch Ihre Bewegungen darauf einstellen und den Zuschauern dieses „Kraftbündel“ fast sichtbar erscheinen lassen.

Dieses Prinzip gehört auch zur „Als-ob“-Methode, und das Zusammenspiel der eingeübten Bewegung und der Vorstellungskraft bewirkt, daß Ihr Tun echt wirkt. Dann, und **nur** dann, können Sie dem Publikum das Scheinbare glaubhaft machen.

MAGISCHE PERSÖNLICHKEITSGESTALTUNG

Ich habe schon professionelle Zauberkünstler getroffen, die folgender Meinung waren: „Solange ich auf der Bühne stehe, bin ich ein Zauberer. Sowie ich aber die Bühne verlasse, bin ich nur noch Privatmensch, der seine Ruhe haben will. Deshalb zeige ich auch im privaten Leben keine Kunststücke.“

Daß eine solche Einstellung falsch ist, brauche ich wohl nicht zu betonen. Niemand kann sich einer künstlerischen Tätigkeit widmen, wenn er Einschränkungen macht. Ein wahrer Künstler hat eine Weltanschauung, die von seiner Kunst bestimmt, ja durchtränkt ist. Der Maler sieht überall Farben und Farbkompositionen, der Bildhauer überall Formen, der Poet denkt auch im Privatleben dichterisch. So auch der wahre Magier. Er entdeckt überall Gegenstände, mit denen er magische Effekte erzielen kann (oder möchte). Er zaubert nicht nur auf der Bühne, sondern auch in privaten Kreisen, selbst im Büro, in der Werkstatt, im Restaurant – überall, wo sich Menschen finden, die dafür empfänglich sind. (Das heißt aber nicht, daß er seine Kunst auch solchen „aufzwingen“ soll, die daran kein Interesse haben!)

Ein klassisches Beispiel dafür ist der amerikanische Zauberkünstler W. E. Robinson, der unter dem chinesischen Namen Chung Ling Soo auftrat. Er, der gebürtige Amerikaner, war jedoch nicht nur auf der Bühne ein Chinese. Er trug auch im Privatleben chinesische Kleidung und sprach – auch mit seiner Familie – nur chinesisch. Ja, er hatte sogar einen Dolmetscher, der ihn überall begleitete, damit er sich mit der Welt „verständigen“ konnte. Er, dessen Muttersprache englisch war! Aber er spielte eben die Rolle eines Chinesen, und er spielte sie vollkommen.

Gewiß, es war eine Menge Effekthascherei (nebst „Imagepflege“ – wie man es heute nennen würde) dabei. Was *Robinson* tat, war natürlich Übertreibung. Aber jeder Zauberkünstler, gleichgültig ob Amateur oder Professional, sollte auch im Privatleben so weit Magier sein, daß er nie sagt: „Jetzt kann ich Ihnen nichts zeigen, ich habe

keine Requisiten bei mir.“ - Entweder muß man mit **jedem** Gegenstand zaubern können oder eben immer ein paar kleine unverdächtige Utensilien bei sich tragen.

Zaubern Sie überall, wo immer sich die Gelegenheit bietet. Denn es gilt – auch im Privatleben –, um Ihre Person eine zauberhafte, magische Atmosphäre zu schaffen. Und wenn Sie auftreten, zeigen Sie keine Tricks, Sie **zaubern**! Dieses geheimnisvolle magische Fluidum zu schaffen ist nicht ganz einfach, aber es geht. Brillante Beispiele dafür finden Sie in einem Buch, das ich für eines der besten deutschen Zauberbücher halte: Hanns Friedrich: „Kartenzauber ohne Fingerfertigkeit“. Falls Sie es noch nicht besitzen, kann ich Ihnen nur dringend empfehlen, es sich zu beschaffen.

Wenn Sie diese magisch-mystische Stimmung schaffen können (und das geht nur, wenn Sie selbst daran glauben, was Sie zeigen), wenn Sie immer die „Als-ob“-Methode anwenden, dann wird Ihr Erfolg stetig steigen, das Publikum wird Ihnen glauben und Ihre Misdirektion vollkommen sein.

MISDIREKTION

Die Misdirektion gehört zu den wichtigsten Hilfsmitteln der Zauberkunst; ja, man könnte sagen, sie ist die Grundlage der Täuschung, wodurch magische Effekte erst verwirklicht werden können. Trotzdem wird dieses Thema bei uns leider ziemlich vernachlässigt, es wird in der deutschen Fachliteratur kaum erwähnt, geschweige denn ausführlich behandelt. Wahrscheinlich konzentriert sich das Interesse der Autoren hauptsächlich auf die technische Seite der Zauberkunst, oder sie erkennen die Wichtigkeit dieses Gebietes gar nicht. (Bei manchen Autoren möchte man annehmen, daß sie von der Theorie der Magie überhaupt keine Ahnung haben.)

Die Folge ist dann, daß beim weniger belesenen Magier der Eindruck entsteht, die Misdirektion sei etwas sehr Kompliziertes und Schwieriges. Das ist aber nicht der Fall. Die Grundsätze der Misdirektion sind für jedermann verständlich und im Grunde sehr einfach. Wer mit diesen im Klaren ist, kann die Misdirektion richtig und ohne jegliche Schwierigkeiten anwenden.

Im Grunde genommen gehört die Misdirektion zur Technik der Magie, sie beruht auf technischen Methoden. Wenn wir aber bedenken, daß die Schauspielkunst genau genommen auch nichts anderes ist, als eine Ansammlung technischer Methoden, die zum Hervorrufen einer Täuschung dienen, und daß die Methoden der Misdirektion praktisch schauspielerischer Natur sind, wird sofort klar, daß wir dieses Thema im Rahmen dieses Lehrganges behandeln **müssen**. Deshalb habe ich es in dieses Buch aufgenommen.

Um das Problem richtig zu verstehen, müssen wir uns ein bißchen mit Theorie beschäftigen. Also zuerst: Was ist eigentlich Misdirektion?

Es gibt eine weitverbreitete Meinung, daß der Zauberkünstler die Sinne (Augen) der Zuschauer mit der **Geschwindigkeit** seiner Hände täuscht. Sogar viele Magier glauben daran und behaupten dies auch vor dem Publikum.

Diese Behauptung ist aber absurd und unwahr! Kein Finger ist schneller als das menschliche Auge! Wer behauptet, daß seine Finger, oder Hände schneller seien als die Augen des Publikums, der täuscht (wissend oder unwissend) den Verstand, die Intelligenz seiner Zuschauer. Und das ist falsch. Der Magier darf **niemals** den Intellekt seiner Zuschauer attackieren. Seine Aufgabe besteht vielmehr darin, daß er die **Sinne** des Publikums täuscht und die **Beobachtung** der Zuschauer **lenkt**. Das ist einer der wichtigsten ethischen Grundsätze der Zauberkunst.

Und das ist auch die Aufgabe der Misdirektion, die als einer der Stützpfeiler der Magie eine viel größere Rolle spielt, als alle anderen Methoden und Techniken (Griffe, Tricks usw.) zusammen. Ja, die letzteren dienen im Grunde **alle** und in erster Linie der Misdirektion!

Ein deutsches Wort, das den Begriff in aller Deutlichkeit wiedergibt, habe ich nicht gefunden. Man könnte es mit „Irreführung“, „Täuschung“, „Fehlleitung“ übersetzen, doch obwohl alle diese Begriffe teilweise zutreffen, sie sagen uns nicht **alles** über die Eigenschaften der Misdirektion. Deshalb bleibe ich bei diesem Begriff (Misdirektion), dessen Wesen aus den nun folgenden Erörterungen klar hervorgehen wird.

Die Misdirektion hat drei (und **nur** drei) Methoden: die ABLENKUNG (Distraktion), das VERBERGEN (Maskieren) und das VORTÄUSCHEN (Simulation). Um diese und ihre Anwendung richtig zu verstehen, müssen wir uns etwas eingehender mit ihnen befassen.

1. Ablenkung

Die Ablenkung ist das Bemühen des Vorführenden, die Blicke und die Aufmerksamkeit der Zuschauer von einer Stelle, an der etwas „Magisches“ (tricktechnisches) geschieht, in eine andere Richtung zu lenken.

Diese Methode ist weithin bekannt und wird von den meisten Magiern spontan (also nicht aus theoretischen Erwägungen, sondern einfach intuitiv) angewandt.

Eine psychologische Grundlage der Ablenkung ist, daß die Zuschauer unwillkürlich dorthin schauen, wohin sich die Augen des Vorführenden richten. Wer also bei schwierigen Manipulationen seine Finger beobachtet, darf sich nicht wundern, wenn die Zuschauer alles wahrnehmen, was sie eigentlich gar nicht bemerken sollen.

Der Zauberkünstler darf also niemals dorthin schauen, wo er etwas „macht“, was verborgen bleiben soll. Wenn er z.B. mit der rechten Hand eine tricktechnische Handlung ausführt, soll er auf die andere Hand oder sonstwohin schauen. Die Augen der Zuschauer folgen seiner Blickrichtung, sie beobachten seine linke Hand (oder wohin er eben schaut), und die Rechte kann ihre Aufgabe unbemerkt ausführen.

Der Magier kann aber die Aufmerksamkeit der Zuschauer nicht nur mit den Augen lenken, er hat dazu auch noch andere Möglichkeiten. Er kann z.B. mit seiner (gerade unbeschäftigten) Hand in eine Richtung zeigen, wohin er die Augen der Zuschauer lenken will. Das Publikum wird diesem deutlichen Hinweis folgen.

Diese Methode, das Zeigen mit der Hand, wird von den Magiern allgemein intuitiv angewandt. Zu richtiger Wirkung kommt diese aber nur, wenn sie „sinnvoll“ angewandt wird. Das heißt, man darf nicht nur einfach ohne Sinn „irgendwohin“ zeigen; es muß etwas „da sein“, worauf man so die Aufmerksamkeit lenkt: Ein Gegenstand oder ein Geschehen, **worauf** man mit dieser Geste hinweist (um vom „geheimen“ Geschehen abzulenken). Sonst wird die Methode plump

und durchsichtig. Und die Blickrichtung der Augen sollte auch die zeigende Hand unterstützen.

Eine weitere Art der Ablenkung beruht darauf, daß im kritischen Moment etwas Außerordentliches, Unerwartetes geschieht, etwas, das nicht zu der logischerweise erwarteten Reihenfolge der Geschehnisse gehört. Etwas, was die Aufmerksamkeit der Anwesenden auf sich zieht, und dadurch von dem „wunden Punk" ablenkt. Ein Beispiel: Sie müssen etwas in ein Fallloch verschwinden lassen. Im gleichen Augenblick betritt Ihre Assistentin die Bühne; alle Blicke richten sich unwillkürlich auf die „Neuerscheinung" (übrigens Ihre auch!). Sie haben Ihr Ziel erreicht: Das Verschwinden des Gegenstandes bleibt unbemerkt.

Es gibt Tausende von Möglichkeiten für die Ablenkung; es ist unmöglich, hier alle aufzuführen. Ein plötzlich auftretendes Geräusch; eine (künstlich erzeugte oder provozierte) Unruhe im Zuschauerraum oder im entfernten Teil der Bühne; Sie schauen plötzlich (mit einer heftigen Kopfbewegung) „verwundert" oder „neugierig" irgendwohin, usw. usf. Auf jeden Fall muß aber diese Art der Ablenkung immer ein interessantes, überraschendes Element enthalten, ein Element des „Neuen", bisher nicht Vorhandenen; denn es ist fast unmöglich, die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf etwas logischerweise bereits Vorhandenes zu lenken.

2. Verbergen

Das Verbergen ist das bewußte Maskieren von etwas, in den meisten Fällen der modi operandi. Es genügt nicht immer, die Aufmerksamkeit des Publikums von den geheimen Geschehnissen abzulenken; es gibt z.B. Griffe, die das Publikum trotzdem bemerken würde, wenn wir diese Griffe nicht irgendwie maskieren. In solchen Fällen müssen wir verdächtige und „unschuldige“ Details miteinander verschmelzen.

Sie haben z.B. in Ihrer Hand etwas palmiert. Natürlich schließen Sie die Finger nicht um diesen Gegenstand, sonst wäre es offensichtlich, daß Sie etwas verborgen halten. Die Finger sind also geöffnet oder halb geöffnet, so „als ob“ die Hand leer wäre. (Erinnern Sie sich noch an die „Als-ob“Methode?)

Wenn Sie darüber hinaus die palmierende Hand noch zur Seite sinken lassen, ist die Misdirektion (das Verbergen) noch intensiver, da eine erhobene Hand immer mehr Aufmerksamkeit auf sich zieht als eine herunterhängende. Selbstverständlich muß die Handhaltung natürlich und ungezwungen aussehen, also keinesfalls verkrampft. Hierbei hilft wieder die „Als-ob“-Methode: Sie müssen „vergessen“, daß Sie etwas in der Hand haben.

Wenn Sie mit der palmierenden Hand einen anderen Gegenstand ergreifen, bietet Ihnen das eine ausgezeichnete Misdirektion. Nicht nur der palmierte Gegenstand wird dann in der Hand „verborgen“, sondern auch die Tatsache, daß die Hand etwas verborgen hält. Die Haltung der Hand wird nämlich durch das Halten des sichtbaren Gegenstandes begründet und dadurch bleibt die andere Tätigkeit der Hand (das Palmieren) verborgen.

Eine andere Art des Verbergens ist das Aktions-Verbergen. Dabei werden zwei Aktionen zusammengeschmolzen, so daß eine Tätigkeit die andere verbirgt. Die meisten Magier wenden auch diese Art der Misdirektion intuitiv an; sie schwingen z.B. ihren Arm auf und ab, wenn sie beim Chicagoer Billardballkunststück den festen Ball aus der Halbschale hervorholen. Man spürt es, daß die größere Bewegung

(das Schwingen der Hand) die kleinere Bewegung der Finger verdeckt, verbirgt. Doch wirkt dieses Auf- und Abschwingen unschön und ist eigentlich auch unlogisch. Besser ist es, wenn Sie mit der Hand nur eine einzige Bewegung ausführen, während der Ball aus der Halbschale erscheint oder darin verschwindet. Diese Bewegung muß natürlich aussehen und logisch begründet sein: Sie bringen Ihre Hand nur in eine Stellung, wo sie „besser sichtbar“ ist!

Die menschlichen Augen können (evolutionsbiologisch bedingt) jeweils nur einer Bewegung folgen. In allen Fällen, wo eine Aktion die andere verbirgt, werden aber zwei verschiedene Aktionen gleichzeitig ausgeführt, und auch das geschulteste Auge ist nicht imstande, genau zu beobachten, was in Wirklichkeit geschieht. Ein sehr einleuchtendes Beispiel hierfür bieten die sog. Paddle- (Kellen-) Effekte. Wenn Sie nur die Kelle um ihre Längsachse verdrehen, merkt das jeder sofort; da Sie jedoch gleichzeitig Ihre Hand umdrehen, wird dadurch die kleinere Bewegung (die Kellendrehung) verdeckt und die eigentliche Trickbewegung bleibt verborgen.

3. Vortäuschen

Während durch „Verbergen“ erreicht wird, daß etwas nicht gesehen wird (oder daß es anders aussieht als es in Wirklichkeit ist), wird durch „Vortäuschen“ der Anschein erweckt, daß etwas vorhanden ist, was tatsächlich gar nicht da ist.

Wenn Sie z. B. Ihre **leere** Hand so halten, „als ob“ etwas darin wäre, verwenden Sie die Simulations-Methode der Misdirektion. Ebenso, wenn Sie einen Pingpong-Ball scheinbar in den Mund geben und dann die Zungenspitze gegen die Backe drücken, um das Vorhandensein des Balles im Munde vorzutäuschen.

Ich glaube, daß Ihnen diese Art der Misdirektion bereits durch die beiden Beispiele so klar geworden ist, daß sich weitere Ausführungen dazu erübrigen.

Das sind also die drei Methoden der Misdirektion. Sie kommen natürlich äußerst selten einzeln zur Anwendung, meistens werden sie miteinander kombiniert. Um das Ganze noch einmal zusammenfassend zu verdeutlichen, will ich noch ein abschließendes Beispiel anführen. Ich benutze dazu als Illustration für alle drei Arten der Misdirektion die Eskamotage eines Billardballes.

Der Vorgang: Sie legen den Ball scheinbar in die linke Hand, während Sie ihn in Wirklichkeit rechts palmieren.

1. Sie halten dabei die linke Hand hoch. Ihr Blick richtet sich auf diese Hand und Sie deuten evtl. mit dem rechten Zeigefinger darauf. Das ist ABLENKUNG (Distraktion), denn Sie lenken von dem tatsächlichen „Standort“ des Balles ab.

2. Die palmierende rechte Hand ist nicht geschlossen, sondern so gehalten, „als ob“ sie leer sei. Das Vorhandensein des Balles wird verborgen, verschleiert; das ist VERBERGEN (Maskieren).

3. Die Finger der linken Hand sind geschlossen und zwar nur so weit, „als ob“ der Ball in dieser Hand sei. Es wird also das Vorhandensein des Balles simuliert, vorgetäuscht. Das ist VORTÄUSCHEN (Simulation).

Sicher haben auch Sie diese drei Methoden der Misdirektion schon angewendet; vielleicht nicht „vorsätzlich“ und bewußt, sondern nur intuitiv, gefühlsmäßig. Wenn Sie aber in Zukunft diese Methoden in Ihre Routinen **einplanen** und bewußt anwenden, werden Ihre Hände sehr viel besser „spielen“ als bisher, und Ihre Vorführungen gewinnen an schauspielerischem Wert.

REGIE

Wie bereits am Anfang dieses Buches erwähnt, kann man die „allgemeine“ („normale“) Schauspielkunst nicht ohne weiteres auf die Zauberkunst übertragen; sie muß – wo es notwendig ist – den Besonderheiten unseres Metiers angepaßt sein. Leider ist der Zauberkünstler ähnlich wie in der Frage der Schauspielkunst auch in der Sache Regie und Dramaturgie alleingelassen. Er muß auch sein eigener Regisseur sein, obwohl er in den meisten Fällen auch hier nur intuitiv vorgehen kann, denn praktische Anleitungen dazu hat er bisher aus keiner Quelle holen können. Abgesehen von kurzen – oft unsachlichen, auf purer Theorie unerfahrener Dilettanten basierenden – Plaudereien ist kaum jemals etwas Brauchbares über dieses Thema veröffentlicht worden. Dies möchte ich an dieser Stelle nachholen.

Ich muß allerdings gestehen, daß dies keine leichte Aufgabe ist. Zwar sind die Grundbegriffe und Regeln der Schauspielkunst ursprünglich nur für das Theater bestimmt, aber mit einiger Anpassung sind sie auch in der Zauberkunst anwendbar. Ich bin sicher, daß es mir gelungen ist, die Abweichungen zwischen der Technik des Schauspielers und der des Magiers zu überbrücken.

Anders sieht es dagegen bei dem Sachgebiet Regie aus. Hier muß man beim Übernehmen von Regeln sehr vorsichtig vorgehen; denn was in dieser Beziehung für das Theater gilt, ist nicht immer auch bei magischen Vorführungen am Platze.

Ich wage den Versuch trotzdem mit Zuversicht, und zwar aus mehreren Gründen. Erstens: Es gibt bei der Theaterregie Grundsätze und Regeln, die ohne weiteres auch in der Zauberkunst gültig bleiben. Zweitens: Weitere Regeln können nach metierspezifischer Umgestaltung analog angewendet werden. Drittens: Meine immerhin vierzigjährige Bühnenpraxis hat mir viele Erfahrungen auf diesem Gebiet erbracht. Und viertens, die Filmkunst, mit der ich ebenfalls Berührung hatte, brachte Erkenntnisse in puncto Regie, die – mit Einschränkungen – auch in der Zauberkunst ihre Gültigkeit haben.

Ich habe lange an diesem Buch gearbeitet, denn ich wollte möglichst alles Wesentliche behandeln, aber andererseits auch nichts niederschreiben, was sich nicht hundertfach als richtig erwiesen hat. Sie können deshalb beruhigt sein: Was Sie hier zu lesen bekommen, sind keine „Pipe Dreams“, keine Schreibtischideen, sondern lauter Anweisungen aus der Praxis, die Sie getrost befolgen können.

Man könnte vielleicht naiverweise fragen, wozu man eigentlich Regie in der Zauberkunst überhaupt benötigt. Wer seine Kunststücke sowohl tricktechnisch als auch schauspieltechnisch vollkommen beherrscht, der kann sie doch auch richtig vorführen. Eine solche Frage wird aber nur von einem Anfänger, einem Zauberlehrling, oder von einem Ignoranten gestellt. Wer dagegen schon auf der Bühne oder in geselligem Kreis gezaubert hat, und sich nicht mit billigem Erfolg begnügt, sondern künstlerische Ambitionen besitzt, weiß, wie schwer es ist, ein Programm so zusammenzustellen, daß damit die größtmögliche Wirkung erreicht wird. Das bedeutet aber nicht etwa, daß derjenige, der nur ein einziges Kunststück vorführt, auf Regie (bzw. Dramaturgie) verzichten kann. Nur nennt man das in diesem Falle anders: Routinieren. Und gleich können wir erkennen, daß bei der Planung, Aufbau und Gestaltung eines magischen Programmes diese beiden Teilgebiete, nämlich die Regie und die Dramaturgie, ineinanderfließen und sich voneinander nicht klar trennen lassen.

Als kleiner Junge habe ich immer gedacht, daß es die einzige Aufgabe eines Kapellmeisters sei, sich vor das Orchester zu stellen und die Hände im Rhythmus der Musik zu bewegen. Bald erfuhr ich aber, daß er sich nicht nach der Kapelle richtet, sondern daß er den Rhythmus angibt. Und später wurde mir auch klar, daß er nicht nur das Tempo bestimmt. Denn dazu braucht das Orchester keinen Dirigenten; die Musiker könnten, nachdem jeder seinen Part beherrscht, auch nach dem Taktschlag eines Metronoms oder gar eines einfachen Pendels spielen. Das wäre aber genauso wenig als Kunst zu bezeichnen, wie auch das Spiel einer automatischen Orgel auf dem Rummelplatz keine Kunst ist. Nämlich: „Was am wichtigsten in der Musik ist, steht nicht in den Noten beschrieben!“ Diesem uns bereits bekannten Ausspruch Beethovens können wir getrost glauben. – Der Dirigent führt die

einzelnen Stimmen (Instrumente), er faßt das ganze Orchester zusammen, gibt den Rhythmus und die Dynamik an und dem Ganzen durch den Einfluß seiner Persönlichkeit das gewisse Etwas, das sich leider nicht eindeutig beschreiben läßt, was wir mit dem Wort „Kunst" umschreiben. Das gleiche Orchester spielt und klingt ganz anders, wenn z.B. ein Karajan dirigiert, als wenn es von irgendeinem Kapellmeister geführt wird.

Etwa die gleiche Rolle, wie die des Dirigenten im Orchester, fällt dem Regisseur beim Theater oder Film zu. Der ruhende Pol in jedem Theater, die Seele des Ganzen ist der Regisseur. Es genügt nämlich nicht, wenn die Schauspieler ihre Rollen auswendig gelernt haben und sie nur deklamieren. Die ganze Vorführung fällt auseinander, denn obwohl die Darsteller nach bestem Können spielen, sind sie nicht aufeinander abgestimmt und es fehlt der Vorführung gerade das, was charakterisierend ist: Die künstlerische Konzeption, Gesamtlinie, die leitende Hand des Regisseurs.

Wir haben also gesehen, daß eine gute Theaterführung ohne Regisseur nicht denkbar ist. Wie steht es nun aber damit in unserer Kunst? Wer soll eine magische Vorführung, ein Zauberprogramm aufbauen, künstlerisch gestalten und zusammenfassen?

Kein anderer als der Magier selbst, denn in der Magie kann nur Regie führen, wer auch das Metier (also die Zaubertechnik oder mit dem jetzt so modischen Ausdruck, dessen Anwendung langsam manische Züge zu bekommen beginnt: „Täuschungskunst") beherrscht, darin bewandert ist. Welch katastrophalen Resultate „Regie" magisch nicht vorbelasteter Regisseure in die Zauberkunst bringen kann, können wir in der letzten Zeit immer öfter im Fernsehen erleben.

Ja, aber wie soll es der Magier schaffen? Er hat es nicht gelernt, und kann er es lernen? – Wenn ich auf diese Frage ehrlich antworten will, muß ich ganz genau formulieren. Und die Antwort lautet dann: „Ja, bis zu einem gewissen Grade ist er dazu bestimmt fähig." Den Weg dazu möchte ich in diesem Werke aufzeigen.

Es ist kein allzu leichter Weg, den Sie beschreiten müssen, denn es ist vieles zu erlernen. Erstens die Programmgestaltung selbst (hierbei müssen folgende Themen behandelt werden: Künstlerische Grundsätze, das Genre, die Länge des Programms, die Auswahl der Effekte, die Reihenfolge der Kunststücke, der Rhythmus, der Eröffnungseffekt, die Effekt-Steigerung und der Schlußeffekt). Zweitens die Komposition der Darbietung (mit folgenden Themen: Das Kostüm, die Schminke, das Arrangement, Bewegungen und Richtungen, das Füllen der Bühne, Farben und ihre Wirkungen, die Beleuchtung, und schließlich die Begleitmusik). Ich werde aber meine Anleitungen – wie bisher – auch weiterhin so formulieren, daß Ihnen das Studium nicht schwerfallen, sondern Spaß machen wird.

I. PROGRAMMGESTALTUNG

Muß ein magisches Programm überhaupt planmäßig zusammengestellt sein? Ist es nicht gleichgültig, in welcher Reihenfolge die einzelnen Kunststücke gebracht werden? Ich glaube nicht, daß es – vielleicht außer dem absoluten Anfänger – viele Magier gibt, die diese Fragen stellen würden. Doch eben im Interesse derjenigen, die die Wichtigkeit dieses Problems **noch** nicht erkannt haben, müssen wir diese Fragen beantworten. Die Antwort wird uns leichtfallen, wenn wir einen Vergleich zu einer anderen Kunstgattung ziehen. Wären die einzelnen Töne eines Musikstückes rein willkürlich, vom Zufall bestimmt aneinandergereiht, dann ergäbe das keine Harmonie, sondern nur Kakophonie. Um aus den einzelnen Tönen eine **Melodie** zu bilden, müssen die Töne – trotz aller künstlerischen Freiheit – nach gewissen Gesetzmäßigkeiten aneinandergereiht werden. Genauso kann eine magische Darbietung harmonisch oder zerfahren wirken, je nachdem, ob die einzelnen Abschnitte der Darbietung, rein zufallsmäßig oder nach den – im Folgenden näher erörterten – Gesetzmäßigkeiten zusammengefügt worden sind.

Ebenso wie in der Musik eine Tonfolge angenehm (harmonisch) oder unangenehm (disharmonisch) klingen kann, können auch andere aufeinanderfolgende Eindrücke auf den Menschen wohltuend oder unerfreulich einwirken. Nehmen wir zum Beispiel die Farben. Eine einzige, ständig wiederholte Farbe wirkt langweilig, monoton, ermüdend. Reiht man aber mehrere Farben aneinander, so kommt sofort Leben in das Ganze. Dabei ist es aber nicht gleichgültig, welche Farben nebeneinander stehen. Eine Farbkombination kann angenehm oder beunruhigend, anregend oder störend wirken.

Ob eine magische Darbietung einen harmonischen oder verwirrenden Eindruck hinterläßt, hängt nicht zuletzt von der Auswahl und der Reihenfolge ihrer einzelnen Teile (also der Kunststücke, der Effekte) ab. Ich habe bereits Darbietungen gesehen, die aus lauter Kunststücken mit Seilen und Schnüren bestanden, und trotzdem sehr unterhaltsam waren. Stellen Sie sich aber einmal vor, jemand würde ein Programm

aus lauter Seilzerschneide-Effekten zusammenstellen. Jedes einzelne Kunststück kann dabei – für sich – großartig sein, das Programm als Ganzes aber wirkt dann bestimmt langweilig und uninteressant. (Hier möchte ich betonen, daß es sich dabei um die Wirkung auf ein **Laien-publikum** handelt, und nicht etwa auf die Magier-Zuschauer eines Seilzerschneide-Seminars.) Oder nehmen wir die folgende Programmfolge: Ein Fingerhutkunststück – eine Illusion – ein Hypnose-Effekt – ein komischer Gag – ein Mentalexperiment. Man spürt, daß diese Effekte – und seien sie einzeln noch so gut – einfach nicht zueinander passen. Diese Beispiele sind natürlich willkürlich und übertrieben; ich glaube kaum, daß jemand solche Programme zusammenstellen würde. Ich wollte damit nur zeigen, daß es nicht gleichgültig ist, was, und in welcher Reihenfolge gezeigt wird, sondern, daß ein Programm unbedingt sorgfältig geplant, zusammengestellt und aufgebaut werden muß.

Daß dies gar keine leichte Sache ist, wissen alle, die es schon einmal versucht haben. Jeder Magier kommt da nur durch zahlreiche Versuche zu einem befriedigenden Ergebnis. Wie viele, an sich wirkungsvolle Kunststücke wandern in die Ablagekammer nur deshalb, weil sie sich nicht reibungslos in das Programm einfügen lassen! Oft muß man auch sehr gute Sachen ausmustern, weil sie einfach nicht zu unserem Charakter, zu unserer Individualität passen. (Leider werden oft auch Kunststücke, die dazu gar nicht passen, trotzdem in das Programm aufgenommen, nur weil der Vorführende sich in diese – sonst an sich ganz guten, nur eben mit dem gegebenen Programm nicht harmonisierenden – Kunststücke „verliebt" hat.)

Und damit sind wir bei einem wichtigen Punkt. Ein gutes Programm strahlt immer die Persönlichkeit seines Gestalters aus, genauso, wie jedes Musikstück, jedes Gemälde, jede Theaterdarbietung klar erkennbar das Handzeichen des Komponisten, des Malers, des Regisseurs trägt. Es ist für ihn ebenso charakteristisch wie alle seine Handlungen und verrät sein wahres Ich, sein künstlerisches Ego. Und in dieser Hinsicht kann die richtige Wahl des Genres viel zum Erfolg beitragen.

DAS GENRE

Die Entscheidung, zu welchem Genre unsere Darbietung gehören soll, fällt in zwei Etappen: Erst muß die Art und dann der Charakter der Darbietung festgelegt werden. Die erste Entscheidung ist nicht schwer, weil sie von unseren Fähigkeiten und von den technischen Möglichkeiten bestimmt wird. Natürlich möchten fast alle am liebsten eine große Illusionsschau bringen. Dazu haben aber heutzutage auch die meisten Berufszauberkünstler keine Gelegenheit mehr. Es gibt so wenig große Bühnen, auf denen diese vorgeführt werden könnten, aber auch die Finanzfrage stellt unseren Träumen eine gewisse Grenze.

Auf jeden Fall muß zunächst beschlossen werden, von welcher Art die geplante Darbietung sein soll. Möglichkeiten gibt es genug, wir haben da eine ziemlich große Auswahl: Intime Magie (Mikromagie) für den kleinsten Kreis, Kartenzauberei, eine Kabarett-Nummer, eine größere Bühnenschau aus dem Fach der Salon- und Bühnenmagie, Mentalexperimente, ein Entfesselungs-Akt oder aber – bei gegebener Grundlage – eben eine große Illusionsschau. Unser Aktionsradius wird aber nicht nur von unserem Können (und der Brieftasche) beschränkt, sondern auch von den Orten, an denen wir auftreten wollen, bzw. die uns hierzu zur Verfügung stehen. Wer in kleinem Kreis zaubern will, muß sich für Mikromagie oder Kartenkunst, höchstens für eine bescheidenere Salondarbietung entscheiden. Wer beabsichtigt, vorwiegend in Vereinsveranstaltungen aufzutreten, muß damit rechnen, daß er meist nur eine sehr kleine Bühne oder ein Podium vorfindet (wenn überhaupt so etwas vorhanden ist), er kann also z.B. keine Illusionen planen. Und schließlich, wer sich für eine Darbietung im größeren Rahmen entscheidet, wie eine Bühnendarbietung oder eine Illusionsschau, der muß zwangsläufig auf alle Kunststücke verzichten, die aus größerer Entfernung optisch nicht wirken können.

Diese erste Entscheidung ist also – wie schon gesagt – leicht zu treffen, weil wir uns, von unseren Möglichkeiten eingeschränkt,

zwangsläufig für die eine oder andere Art der Darbietung entschließen müssen.

Die zweite Frage betrifft den Stil der beabsichtigten Darbietung.

Um hier einen Entschluß fassen zu können, müssen wir vor allen Dingen unser persönliches Naturell in Rechnung stellen. Leider werden eben hier die meisten Fehler begangen, denn trotz der über 2000 Jahre alten griechischen Aufforderung: „Gnoti seauton!“ (auf gut Deutsch: „Erkenne dich selbst!“), ist es nicht leicht, sich selbst so gut zu kennen, daß man bestimmen kann, was einem „liegt“ und was nicht. Doch entscheidend ist einzig und allein was uns „liegt“, d.h. was unserem persönlichen Stil am besten entspricht, und nicht, was uns gefällt, wozu wir aber Lust hätten. Es wurde bereits erwähnt, daß wir manchmal unwillkürlich Effekte in unser Programm schmuggeln, die uns zwar ausgezeichnet gefallen, aber gar nicht zu unserem Genre passen.

Wir müssen aber lernen, uns von solchen Kunststücken zu trennen, auf Wunschträume zu verzichten, auch wenn es manchmal weh tut. Wir dürfen nämlich unsere Persönlichkeit nicht vergewaltigen. Auch die Schauspieler müssen sich ihren natürlichen Anlagen und Fähigkeiten anpassen; ein junger Mann kann schwerlich Vaterrollen spielen, und ein alter Herr würde als „jugendlicher Liebhaber“ lächerlich wirken. Auch wir Zauberkünstler müssen unseren persönlichen Stil finden. Dieser hängt in erster Linie von der Persönlichkeit und dem Temperament, aber auch von dem äußeren Erscheinungsbild des Einzelnen ab.

Wenn Sie ein lustiger Mensch sind, sollten Sie nicht versuchen, mit todernster Miene mystisches „Gedankenlesen“ vorzuführen. Und wenn Sie von ernster Natur sind, werden Sie nie richtig komisch wirken. Ein sehr junger Mann kann niemals die geheimnisvolle Atmosphäre eines mittelalterlichen Zauberers verbreiten, und ein älterer Herr kann ebensowenig überzeugend jugendlich herumspringen, wie jemand mit einem „Schlemihl-Aussehen“ oder zu robustem Körperbau elegant wirken kann.

Ein alter schauspielerischer Erfahrungssatz lautet: Auf der Bühne gibt jeder zwangsläufig sich selbst. Und das stimmt auch. Wenn Sie versuchen, etwas anderes darzustellen, müssen Sie mit einem Fiasko rechnen. Stellen Sie sich vor, wie es wirkt, wenn z.B. Ihre todernsten „mentalen Experimente" im Publikum Lachsalven auslösen, weil Sie auf der Bühne komisch wirken. In diesem Falle müssen Sie sich unbedingt für eine humorvolle, lustige Vorführungsart entscheiden. Versuchen Sie also nicht, „aus Ihrer Haut zu schlüpfen". Bleiben Sie auch auf der Bühne Sie selbst.

Es ist natürlich leicht, solche Ratschläge zu erteilen, doch seine eigene Persönlichkeit zu bestimmen, seinen eigenen Stil zu finden, ist nicht ganz einfach. Ja, es ist sehr schwer, sich selber richtig, objektiv und unbefangen zu beurteilen. Hier können wir leider nur durch „Trial and Error", durch Versuche, Lehren aus Irrtümern und ständige Korrektur vorwärtskommen. Wenn Sie aber versuchen, **natürlich** zu bleiben (d.h. „sich selbst zu geben"), erleichtert das den Start. Beobachten Sie dann wachsam, **womit** Sie Erfolg beim Publikum haben, welche Effekte bei den Zuschauern „ankommen" und welche nicht. Die ersteren zeigen Ihnen dann die Richtung, in die Sie weiterarbeiten sollen. Die letzteren müssen Sie aber weglassen, auch wenn es Ihnen noch so weh tut, auch wenn es sich dabei um Ihre Lieblingskunststücke handelt.

Wenn Sie schon bei der Planung Ihres Programms diese Gesichtspunkte beachten, können Sie sich viel Kummer ersparen.

DIE LÄNGE DES PROGRAMMS

Die oft gestellte Frage: „Wie lang soll meine Darbietung sein?“ beleuchtet ein sehr wichtiges Problem der Programmgestaltung; es ist notwendig, darauf näher einzugehen.

Ein altes Sprichwort lehrt: Mit dem Essen soll man aufhören, wenn es am besten schmeckt. Diese, auch von den Ärzten bestätigte Volksweisheit, ist auch für die Zauberkunst gültig.

Der Magier, der die Bühne erst dann verläßt, wenn die Zuschauer schon verstohlen gähnen, begeht einen groben Fehler. Selbst begeisterte Magier können sich nicht endlos lange auf magische Themen konzentrieren, um so weniger ein Laienpublikum. Ziehen Sie also nie Ihren Auftritt in die Länge. Zeigen Sie lieber wenig, aber das erstklassig. Wenn Sie Schluß machen, müssen die Zuschauer denken: Schade, daß es schon zu Ende ist!

Aber wie lange **genau** ist dieses „nicht lange“? Kann man diese Frage überhaupt beantworten?

Es ist natürlich nicht möglich, für jedermann, und für jede Gelegenheit gültige Zeitspannen festzusetzen; es gibt aber Erfahrungsmaßstäbe, die man beachten sollte.

Bei der Planung eines Programms sollte man vor allem die alte Erfahrung im Auge behalten, nach der jedes Programm in Wirklichkeit wesentlich länger dauert, als es bei der Planung, auf dem Papier aussieht. Man hat die effektive Dauer der einzelnen Kunststücke als Maßstab und denkt dabei nicht an die vielen, zeitraubenden Nebentätigkeiten, wie das Beiseiteschaffen der Requisiten, die ihre Rolle bereits gespielt haben, die Vorbereitung bzw. Bereitstellung der Behelfe für das nächste Kunststück, den Beifall und eventuelle Zwischenrufe der Zuschauer sowie die Reaktion des Vorführenden auf diese usw. usf. Erst im Laufe der Zeit, wenn ein und dasselbe Programm schon oft vorgeführt wurde, verkürzt sich diese Zeit etwas – durch routinierteren Ablauf der Bewegungen.

Am schwersten ist die Dauer einer mikromagischen Vorführung zu bestimmen. Sie ist oft nicht geplant, nicht „gestaltet", sondern entsteht spontan nach der Aufforderung: „Zeigen Sie uns (mir) etwas!". Die darauf folgende Vorführung kann die Dauer eines einzigen Kunststückes haben, aber sie kann so lange ausgedehnt werden, bis das Publikum nach „mehr" verlangt. (Oder soweit das Repertoire des Vorführenden reicht.) Aber auch in diesen Fällen sollte man sich daran halten, aufzuhören, bevor man die Zuschauer zu langweilen beginnt.

Eine **geplante** mikromagische Vorführung (bei der ja die Anzahl und Reihenfolge der Kunststücke im Voraus bestimmt ist) dürfte eine Länge von 10 bis 20 Minuten haben. Länger nur in den seltensten Fällen, wobei man die 30-Minuten-Grenze möglichst nicht überschreiten sollte. Somit wird die Aufnahmefähigkeit der Zuschauer nicht überfordert und die Darbietung hinterläßt einen guten Eindruck.

Anders sieht die Sache bei einer Kabarett-Darbietung aus. Diese haben meist eine Länge von 8 bis 12 Minuten. Selten dauern sie länger als 15 Minuten, ja es gibt sogar Kabaretts, in denen der Auftritt auf 6 Minuten beschränkt ist.

In größeren Varietés (und im Zirkus) dauert eine Zaubernummer meist 12 bis 20 Minuten. Nur wenige, ganz große Illusionisten dürfen 30 bis 35 Minuten arbeiten.

Was über Varieté-Darbietungen gesagt wurde, das gilt übrigens auch für Auftritte in Vereinen, Sondervorstellungen, sog. „Galas" usw. Selbstverständlich gelten die hier genannten Zeiten nur als Richtzeiten, ohne Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Besonders, weil es auch Tournee-Veranstalter, Gastspieldirektionen und andere „Etablissements" im Show-Business gibt, die – zwecks Auffüllung des billigen und deshalb kargen Programms – verlangen, daß der Zauberkünstler „Zeit produziert", d. h. seinen Auftritt so lang wie möglich ausdehnt. Damit wird aber weder dem Zauberkünstler, noch dem Publikum ein Dienst erwiesen, denn unter solchen Umständen kann der Magier auch noch so gut sein, er verliert an Erfolg und das

Publikum das Interesse. Summa summarum: an solchen Stellen wird nie wieder eine Zauber-Darbietung verlangt.

Ganz anders ist es mit den sogenannten „selbstständigen Abenden“. Diese dauern etwa eine Stunde. Es gibt zwar Zauberkünstler (Könner), die ihr Publikum auch 2 Stunden lang (eine Pause inbegriffen) fesseln können, das ist aber nicht die Regel. „Eine Stunde im Reiche der Wunder“ genügt in den meisten Fällen sowohl für das Publikum als auch für den vorführenden Magier. Denn es ist gar nicht so leicht, das Publikum 60 Minuten lang fesselnd zu unterhalten.

Zum Schluß sollte noch die – heutzutage leider so selten gewordene – revueartige Große Illusionsschau erwähnt werden. Illusionisten wie Goldin, Okito, Uferini, Thurston, Dante, Kalanag u.a. pflegten 2 bis 2 ½-stündige Abendvorstellungen zu veranstalten. Hier mußte aber ein großer Aufwand herhalten, damit es nicht langweilig wurde. Dazu dienten: Prunkvolle Bühnenausstattungen und Kostüme, große Illusionen von kleineren Zauberkunststücken eingerahmt, entsprechend große (manchmal bis 30-köpfige!) Assistenz, Musik, Vielseitigkeit des Programmes, ein bis zwei Pausen (!) und zwischendurch zur Abwechslung andere artistische Darbietungen, wie Tänzer (Ballett), Jongleure, Bauchredner, Schattenspieler, usw.

Gewiß, es ist nicht leicht, das richtige Maß zu finden. Die Länge der Darbietung hängt teilweise auch von der Länge der einzelnen Kunststücke ab. Von den sog. „Blitzeffekten“ passen wesentlich mehr in ein Programm als von den ausgedehnten Handlungen, die oft Publikumsbeteiligung erfordern. Wenn Sie aber bei den ersten „Gehversuchen“ auf diesem Gebiet die Reaktion der Zuschauer genau beobachten, werden Sie bald in der Lage sein zu beurteilen, wann der Hunger nach den Sensationen gestillt ist; und – **dann** sollten Sie aufhören, bevor die Sättigung eintritt.

DAS PROGRAMM

Sobald die Länge (Dauer) unseres Programms festgesetzt ist, können wir uns Gedanken darüber machen, was wir in diesen Zeitraum „hineinpacken", d.h. welche Kunststücke unsere Darbietung enthalten soll.

Für den Anfänger stellt sich diese Frage normalerweise nicht. Er „packt" in sein Programm hinein, was in seinem magischen Fundus enthalten ist, d.h. die Kunststücke, die er eben besitzt. Doch solch eine Trickfolge darf nicht „Programm" genannt werden; es ist lediglich ein Aneinanderreihen zufällig vorhandener Kunststücke. Ein „Programm" ist eine **konstruierte** Reihenfolge mit einer planmäßig aufgebauten inneren Struktur.

Als ich ein Bühnen-Neuling war, erhielt ich folgenden Rat: „Öffne und schließe und tu etwas dazwischen!" Mit anderen Worten: Die Hauptsache ist der Eröffnungs- sowie der Schlußeffekt, was dazwischen gezeigt wird, ist unwesentlich. Dieser Rat hat sich als falsch erwiesen; warum, werden wir später erfahren. Vorläufig nur Folgendes: Es ist wahr, daß der Eröffnungs- und der Schlußeffekt sehr wichtig sind; es ist aber auch nicht gleichgültig, was zwischen diesen gezeigt wird.

Bei der Auswahl der einzelnen Kunststücke, sozusagen der Bausteine unseres Programms, sind uns mehrere Grenzen gesetzt. Zuerst bestimmt das Genre, welche Art Kunststücke in Frage kommen. Ein Kartenmanipulator wird keinesfalls zusätzlich große Illusionen bringen, und ein vernünftiger Illusionist wird in seinem Programm sicherlich keine Mikromagie zeigen. Somit bestimmt das Genre genau, welche Art Kunststücke wir in unsere Nummer einbauen dürfen, und das bedeutet schon eine erhebliche Hilfe. (Die richtige Wahl des Genres hat sich bereits gelohnt.)

Eine weitere Grenze (und bei den meisten von uns vielleicht die wichtigste) ist die Leistungsfähigkeit unserer – Brieftasche! Nicht jeder kann die teuersten Zauberapparate kaufen. Da hat es der

Kartenkünstler leicht, ihm genügt es in den meisten Fällen, ein einfaches Kartenspiel zu besitzen. Die Auswahl der Kunststücke, die mit unpräparierten Karten vorführbar sind, ist so groß, daß es kein Problem ist, daraus ein gutes Programm zusammenzustellen. Aber auch der Mikromagier (oder der Salon-Zauberer) kann vieles selber basteln, was er wegen des Preises nicht kaufen könnte. Ja, es gibt sogar Illusionisten, die fast ausschließlich in eigener Werkstatt hergestellte Gerätschaften benutzen.

Wir sehen, es mangelt nicht an Möglichkeiten, und sicher haben die meisten von uns viele Requisiten, die in verschiedenen Schubladen herumliegen und darauf warten, auch einmal vorgeführt zu werden. Das Problem ist meistens nicht, woher wir die nötigen Apparate nehmen sollen, sondern, welche der in unserem Besitz befindlichen Kunststücke in unser Programm passen.

Zauberbücher für Anfänger enthalten oft „Zehn Gebote der Zauberei“. Darunter findet sich häufig die Regel: Zeige nie zwei ähnliche Kunststücke hintereinander! Und dann wird erklärt, daß man z.B. nie zwei Tuchkunststücke oder zwei Kunststücke mit Bällen hintereinander vorführen darf. – Niemand wird bestreiten, daß ein gutes Programm abwechslungsreich sein muß. Trotzdem aber stimmt das obige Gebot nicht. Beweis: Bereits Ende des vorigen Jahrhunderts erschienen auf den Varietébühnen „Spezialisten“, die ein ganzes Programm mit Kunststücken einer Gattung bestritten. Es kamen Münzenmanipulatoren (*Downs*), Billardball-Manipulatoren (*Jaffa*), Kartenspezialisten (*Graziadei*), Seidentuchzauberer (*Duval*) usw. usf. Und alle diese Spezialisten hatten (und viele haben bis heute noch) mit ihren Darbietungen sehr beachtliche Erfolge.

Der oben genannte Rat gilt nur insoweit, daß in einem magischen Potpourri möglichst nicht die gleichen Requisiten mehrmals verwendet werden sollten. Aber wie wir gesehen haben, läßt sich auch mit einem einzigen Gegenstand ein ganzes Programm füllen, das trotzdem sehr amüsant sein kann. Wobei ich betonen muß, daß es sich bei diesen Programmen um kurze (bis 15 Min.) Varieté- oder Salon-Darbietungen handelt. Es ist schwerlich vorstellbar, daß jemand eine

abendfüllende Vorführung mit – sagen wir – ausschließlich Billardbällen bestreiten könnte.

Des Rätsels Lösung liegt woanders, nämlich nicht beim verwendeten Requisit, sondern in der Vielseitigkeit der **Effekte**!

Dazu ein Beispiel: Schon früher in diesem Buch habe ich einen Zauberkünstler erwähnt, der etwa 15 Minuten lang nur Seilkunststücke vorführte. Und es war gar nicht langweilig, sondern im Gegenteil sehr interessant und unterhaltsam. Hätte er allerdings lauter Seil-Zerschneide-Effekte gezeigt, dann wären die Zuschauer spätestens beim dritten schon eingeschlafen. Aber er hatte alle Möglichkeiten dieses Spezialgebietes ausgeschöpft, jeder Effekt unterschied sich klar vom anderen (Erscheinen, Verschwinden, Vermehren, Verlängern, Färben, Zerschneiden, Knoten usw.)

Und darum handelt es sich: Die **Effekte** sollen so abwechslungsreich wie nur möglich sein. Und wie viele Möglichkeiten es gibt, soll Ihnen die nachstehende Aufstellung zeigen. Hier also – und sei es nur als Gedächtnisstütze – eine Zusammenstellung (nach heutiger Stellung der Zauberkunst) aller magischen Effekte:

MAGISCHE EFFEKTE

Erscheinen

Der Grundeffekt hat folgende Varianten: Ein einzelner Gegenstand erscheint – mehrere Gegenstände erscheinen gleichzeitig – mehrere Gegenstände erscheinen hintereinander – ein bereits vorhandener Gegenstand vermehrt sich.

Verschwinden

Hier wiederum die Varianten: Ein Gegenstand verschwindet, die Anzahl mehrerer Gegenstände verringert sich, mehrere Gegenstände verschwinden hintereinander oder gleichzeitig.

Verwandeln

Verwandlung der Farbe, der Zeichnung (Muster), der Form, der Temperatur, der Konsistenz (z. B. Flüssiges wird fest) – vollkommene Verwandlung (in einen anderen Gegenstand) – mehrfache Verwandlung.

Transposition

Veränderung der Position (Umdrehen, Umkippen usw.) – Wanderung (Gegenstände kommen auf einen anderen Platz) – Platzwechsel (Gegenstände vertauschen die Plätze) – Durchdringung (Gegenstände wandern durch einen anderen Gegenstand) – Knoteneffekte.

Kinetische Effekte

Sichtbare Bewegung – sichtbarer Platzwechsel – Adhäsion (Haften) – Steigen (z. B. Kartensteiger) – Schweben – Fliegen.

Beschädigung

Zerstückeln (Zerreißen, Zerschneiden usw.) und Wiederherstellung – Vernichten (z. B. Verbrennen) ohne Wiederherstellung – Vernichten und Wiederherstellung – Unverwundbarkeit.

Mentale Effekte

Telepathie (Gedankenlesen) – Clairvoyance (Wissen über das Verborgene) – Prediction (Voraussage) – Detektion (Auffinden) – spiritistische Effekte – Schnellrechnen - Riesengedächtnis.

Besondere Fähigkeiten

„Röntgenaugen" – „Sehende" Fingerspitzen – „Magnetische" Hände usw.

Physikalische Effekte

Feuer-Effekte – Ton-Effekte – optische Effekte usw.

Doch zurück zu unserem Thema. Das oben erwähnte „Gebot" wäre also etwa so zu formulieren: Zeige nie zweimal den gleichen **Effekt** unmittelbar hintereinander! Anhand dieser Aufstellung können Sie solche Fehler vermeiden. Sie brauchen nur darauf zu achten, daß der gleiche **Grundeffekt** sich nicht direkt wiederholt.

Aber hier gibt es natürlich – wie überall – Ausnahmen. Ein sog. Entfesselungskünstler z. B. könnte zwar seine Vorführungen – durch vielfältige Gerätschaft – abwechslungsreich gestalten, seine Attraktion besteht jedoch darin, daß er sich aus verschiedenen (!) Fesselungen befreit. Der Grundeffekt bleibt bei ihm also der gleiche. Die Zuschauer erwarten von ihm auch nichts anderes, als daß er sich aus **immer schwierigeren** Fesselungen befreit.

Ein ähnlicher Fall ist der Zauberkünstler, der z. B. die vorher leere Bühne in ein Blumenmeer verwandelt. Er zeigt zwar lauter Produkti-

onseffekte, doch bei ihm wirken die Farben und Formen, sowie die überwältigende Menge der aus „Nichts“ hervorgezauberten Blumen und Blüten. Doch wie gesagt, diese sind und bleiben Ausnahmen, welche die Regel bestätigen.

Fassen wir nun das Besprochene in einfachen Regeln zusammen:

1. Die Auswahl der Kunststücke muß das Genre des Programms berücksichtigen.
2. Einander folgende Effekte müssen sich voneinander unterscheiden.
3. Nur bewährte Kunststücke in das Programm aufnehmen.

Die letzte Regel bedarf einer zusätzlichen Erklärung. Sie soll nicht etwa bedeuten, daß wir von nun an abgucken, was andere Magier mit Erfolg vorführen. Nein, der Sinn ist ein anderer:

Eines schickt sich nicht für alle. Nicht jedes Kunststück paßt zu jedem Magier. Auch mir ist es passiert, daß ich ein Kunststück in mein Repertoire aufnehmen wollte, mit dem ein Kollege Riesenerfolge hatte. Bei mir verpuffte jedoch der Effekt. Nicht weil ich ungeschickter gewesen wäre oder es schlechter vorgeführt hätte als mein Kollege; nein, das Kunststück „lag“ mir einfach nicht. Es paßte nicht zu meinem Genre, zu meiner Persönlichkeit.

Aber im Laufe der Zeit (wie wir sagen: mit der Routine) findet wohl jeder heraus, welche Kunststücke zu **seiner** Persönlichkeit passen, mit welchen **er** die meisten Erfolge erntet. Diese soll er dann in sein endgültiges Programm aufnehmen. Andere Effekte wieder, die in seinen Händen nicht „ankommen“ muß er unbedingt ausrangieren, auch wenn er selbst von diesen Kunststücken noch so beeindruckt ist.

Wenn Sie diese einfachen Regeln überdenken, wird es Ihnen keine Schwierigkeiten bereiten, für Ihr Programm die richtigen Kunststücke auszusuchen. Dann brauchen Sie diese nur noch in die **richtige** Reihenfolge zu stellen.

RHYTHMISCHER PROGRAMMAUFBAU

Wir kommen jetzt zu einem wichtigen Teil unserer Arbeit: Zusammenstellung und Aufbau des Programms. Es ist uns schon bekannt, aus welchen Elementen (d.h. Kunststücken) unser Programm bestehen soll, jetzt heißt es, sie in die richtige Reihenfolge zu bringen. Manche mögen glauben, das sei nicht allzu schwer, die Praxis aber hat gezeigt, daß es gar nicht so einfach ist, wie es anfangs aussieht. Jeder, der sich schon ernsthaft bemüht hat, ein Programm richtig zusammenzustellen, weiß, was für eine Qual das sein kann.

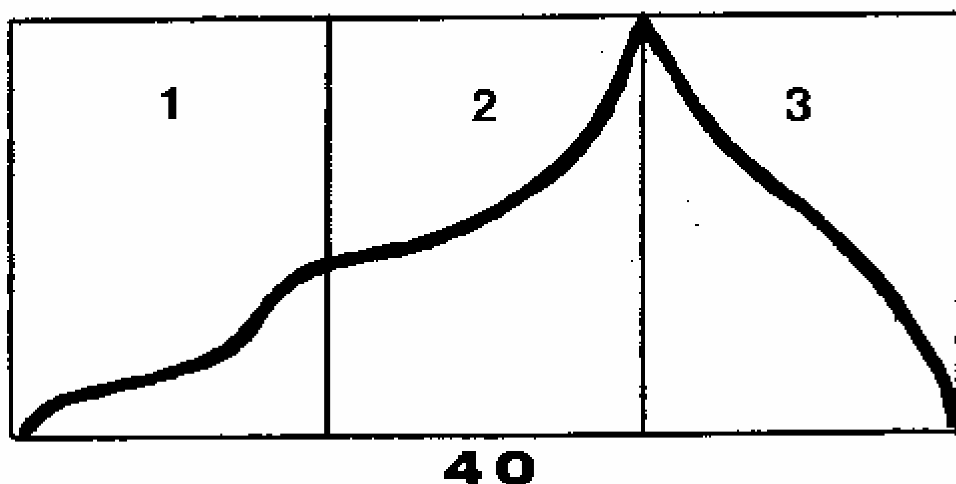
Da bisher keine Fachliteratur darüber informiert, hat jeder Zauberkünstler das bislang meist rein intuitiv bewerkstelligt. Und man kann sagen, daß es einigen ganz gut gelungen ist, dieses Problem zu lösen. Damit es aber nun ein jeder fertigbringen kann, wollen wir uns darüber näher unterhalten. Es gibt da nämlich Gesetze, deren Kenntnis uns viel helfen und unsere Arbeit wesentlich erleichtern kann.

Worin besteht die Aufgabe im Rahmen unserer Präsentation? Die Antwort auf diese Frage ist uns aus unserer Erfahrung längst bekannt: Gleich zu Anfang Interesse wecken, dieses bis zum Ende aufrechterhalten und – möglichst – noch steigern!

Am einfachsten erreicht man eine gute Zusammenstellung oder Gruppierung der einzelnen Programm-Nummern mittels der „Puzzle-Methode“. Man nimmt dazu so viele Zettel wie man Kunststücke in das Programm einbauen will, schreibt auf jeden den Titel eines Kunststücks und versucht dann die Zettel so lange zu ordnen und zu gruppieren, bis dabei eine schöne, runde Sache herauskommt. Diese Methode ist nicht schlecht und wird auch oft angewendet. Wir haben aber bei diesem Ordnen nicht ganz freie Hand. Es gibt zu viele Variationen, die man ausprobieren kann und auch soll, und dabei haben wir einige wichtige Gesichtspunkte zu berücksichtigen.

Daß ein richtig zusammengestelltes Programm harmonisch wirken muß, wissen wir bereits. Es muß aber auch seinen Rhythmus haben. Was heißt das?

Unser ganzes Leben wird von den verschiedensten Rhythmen begleitet und bestimmt. Bereits unsere erste, noch unbewußte und von unserem Willen unabhängige Tätigkeit geschieht rhythmisch: das Schlagen des Herzens. Und auch weiterhin wird unser Wesen von den verschiedensten Rhythmen beeinflußt. Das geht so weit, daß Arhythmik auf uns verwirrend und unangenehm wirkt (ebenso wie die Dissonanz). Auch ein Zauberprogramm hat seinen Rhythmus, muß ihn haben. Er richtet sich nach bestimmten Gesetzen und läßt sich auf einer Tabelle graphisch darstellen.



40

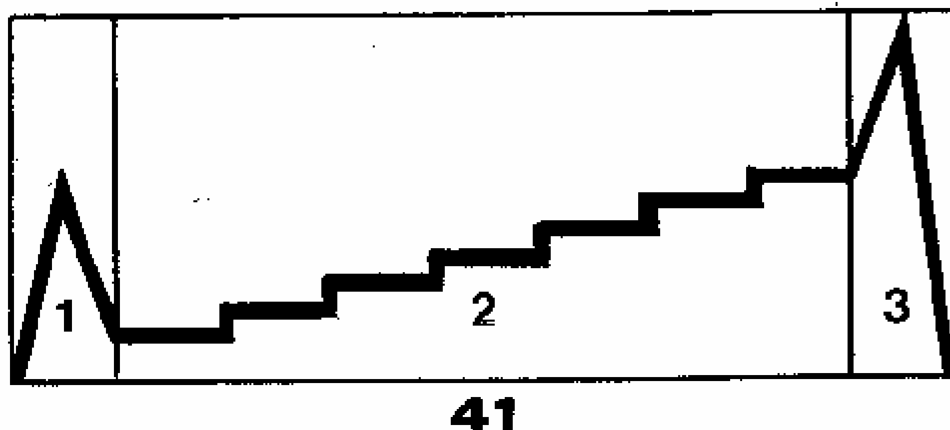
Eine solche Tabelle können wir getrost die „Fieberkurve“ des Programms nennen. Sie zeigt nämlich die Spannung an, die im Publikum entsteht. Dabei ist es aufschlußreich, einmal die Spannungskurven einer Theatervorstellung (Schauspiel, Drama) und einer Zauberdarbietung zu vergleichen, die ja verschiedenen psychologischen Gesetzen unterworfen sind.

Die Abbildung 40 zeigt die Kurve eines Theaterstückes. Es besteht in der Regel aus drei Akten. Aber auch bei Einaktern ist die deutliche Gliederung in drei Hauptteile klar zu erkennen. Wie wir sehen, verläuft die Kurve am Beginn sehr flach; es ist noch keinerlei

Spannung vorhanden. Das ist verständlich, da die Zuschauer ja erst mit den Personen (Rollen), dem Ort der Handlung und der Ausgangssituation bekannt werden müssen. Mit der Zeit treten (meistens) weitere Personen auf, die Story (Handlung) beginnt sich zu entwickeln. Am Ende des ersten Teiles (Aktes) ist schon alles vertraut, die ersten Probleme tauchen auf.

Im zweiten Teil (Akt) steigern sich die Komplikationen, alles verwirrt sich, und es ist nicht abzusehen, in welche Richtung die Entwicklung geht. Das Ende dieses zweiten Aktes, wo die Komplikationen ihren Höhepunkt erreichen, ist auch der Höhepunkt des Dramas (und der Spannungskurve).

Der dritte Akt bringt dann die Auflösung. Hier klärt sich alles, die Probleme lösen sich (beim Drama in tragischer, bei Komödien in heiterer Richtung), die Spannung löst sich, und sinkt wieder auf Nullpunkt zurück.



41

Die Abbildung 41 zeigt, wie die „Fieberkurve“ einer Zaubervorstellung verläuft. Wenn wir die beiden Abbildungen vergleichen, fallen sofort zwei wesentliche Unterschiede auf:

1. Ein Theaterstück besteht aus drei annähernd gleichlangen Abschnitten (Teilen, Akten), während bei der Zaubervorstellung diese Abschnitte ganz verschieden sind.
2. Das Theaterstück hat einen Höhepunkt (Kulmination), das Zauberprogramm deren zwei.

3. Außerdem verläuft die Spannungskurve ganz anders. Die beiden Kulminationspunkte des Zauberprogramms sind am Anfang und am Ende eingebaut, sie markieren den ersten und den dritten Teil. Dazwischen liegt der längste Abschnitt, hier steigt die Spannung ständig, stufenförmig.

Man könnte das Zauberprogramm mit einem Feuerwerk vergleichen. Hier ist der Anfang ein Knalleffekt, dann folgt ein sich ständig steigernder Funkenregen, und zum Schluß gibt es einen riesigen Flammeneffekt mit starker Detonation. Beim Zauberprogramm ist der erste „Knall“ der Eröffnungseffekt (der erste Teil des Programms). Dann folgt das Mittelstück, wo die aufeinanderfolgenden Kunststücke mit stetig steigendem Spannungswert wie ein Funkenregen wirken, und der letzte Akt ist der Schlußeffekt, der Höhepunkt der ganzen Schau.

Diese Aufteilung hat sich in der bisherigen Geschichte der Zauberkunst als die beste erwiesen, und sie wird von den meisten Künstlern auch intuitiv angewendet. Damit wir sie aber planmäßig aufbauen können, müssen wir uns mit den einzelnen Phasen näher beschäftigen.

Doch zuvor noch ein paar Worte. Sie werden sich, lieber Leser, vielleicht fragen: Wenn die „Fieberkurve“ eines Zauberprogrammes ganz anders verläuft, warum wird dann hier die Spannungskurve eines Theaterstückes so ausführlich beschrieben? Ist das nicht Zeit- und Raumverschwendung?

Keineswegs! Es ist für uns sogar sehr wichtig, die Gesetze des Dramas zu kennen, weil das für uns Zauberkünstler von großer Bedeutung ist. Nämlich: Die Spannungskurve eines ganzen **Dramas** ist die gleiche, wie die eines einzelnen **Zauberkunststückes.** Denn dieses ist (oder sollte es wenigstens sein) in sich ein dramatisches Geschehen und darum den gleichen Gesetzen unterworfen. Und deshalb ist es für alle Zauberkünstler, die ihre Vorstellungen künstlerisch gestalten wollen, notwendig, diese Gesetze zu kennen.

Schauen wir uns den Ablauf eines magischen Effektes, eines Zauberkunststückes an. Genau wie bei dem Drama, wird das Publikum zunächst mit der Ausgangssituation und den Teilnehmern des dramatischen Geschehens bekannt gemacht. Das heißt, es werden ihm die „agierenden“ Geräte und Gegenstände sowie deren Lage vorgestellt. Dann beginnt sich die Situation zu komplizieren, indem unerklärliche, „magische“ Dinge geschehen, die dann (bei **guten** Effekten) in einer großen Überraschung kulminieren. Danach löst sich dann die Spannung rasch, indem die Endsituation ersichtlich wird.

Wenn Sie **jedes** einzelne Kunststück in Ihrem Repertoire nach diesem Schema gestalten, werden Sie über die ungeheuer gesteigerte Wirkung dieser Kunststücke erstaunt sein.

Und jetzt noch ein paar Worte am Rande. Wahrscheinlich beginnen Sie, lieber Leser, diese Erörterungen merklich „trockener“ zu finden als am Anfang unseres Studiums. Es stimmt, daß ich dort zahlreiche praktische Winke geben konnte, während ich mich jetzt mehr mit Theorien beschäftigen muß.

Bitte, vergessen Sie aber nicht, daß wir allmählich aus der Grundschulung heraus sind und uns bereits gewissermaßen in der Oberstufe unseres Studiums befinden, und da steigen bekanntlich die Anforderungen. Aber glauben Sie mir, daß alles, was wir bisher besprochen haben (und noch besprechen werden), Ihnen auch in der Praxis nicht unerhebliche Hilfe leisten wird.

DER ERÖFFNUNGSEFFEKT

Ich sah einmal eine Zaubernummer, die als Beispiel dafür dienen kann, wie man es nicht machen sollte. Die Szene zeigte eine Autobus-Haltestelle. Der Magier trat auf, blickte auf seine Armbanduhr und dann in die Richtung, aus welcher der Bus kommen sollte. Er war aber noch nicht zu sehen. Der Magier spazierte auf und ab, schaute wieder auf die Uhr und hielt – wiederum vergeblich – nach dem Bus Ausschau. Dieses Spiel wiederholte sich noch ein paarmal, dann begann der Magier sich die Zeit mit Zaubern zu vertreiben.

So weit – so gut, aber auch ich habe auf meine Uhr geschaut: Volle zwei Minuten waren vergangen, bis endlich das erste Kunststück begann! Mit anderen Worten: Der Magier – sonst ein recht geschickter junger Mann – hatte mit dieser verzögerten Eröffnung sich selber die Schau gestohlen!

Nichts gegen Rahmenhandlung, gegen szenischen Aufbau einer Zauberdarbietung. Die Kunststücke in eine Story (Rahmengeschichte) einzubauen ist wesentlich günstiger als die Vorführung verschiedener Kunststücke hintereinander (meist auch ohne jeglichen Zusammenhang). Doch wenn eine Darbietung langatmig (also: langweilig) beginnt, kann dadurch jegliche Wirkung verlorengehen.

Der Eröffnungseffekt ist die Visitenkarte des Magiers. Damit stellt er sich vor, und das ist der Zeitpunkt, wo er sein Publikum für sich gewinnen kann und soll. Wir haben bereits von unserer Aufgabe gesprochen, **gleich am Anfang** Interesse zu wecken, dieses aufrecht zu erhalten und möglichst noch zu steigern. Mit langweiligen Mitteln geht das aber nicht. Jede Zeitverschwendung am Anfang des Programmes ist eine Sünde, weil sie Tempoverlust bedeutet. Wir müssen auf das Publikum **sofort** einwirken, mit ihm Kontakt herstellen, es für uns gewinnen, also etwas Außerordentliches bieten. Deshalb muß das Programm mit einem „Knüller“ beginnen.

Was wirkt nun auf die Zuschauer? Erfahrungsgemäß folgendes: Überraschung, Neuheit, Schnelligkeit, effektvolle (zumindest scheinbar

virtuose) Leistung. Wählen Sie also aus Ihrem Repertoire ein sehr wirkungsvolles Kunststück, das mindestens einer der folgenden Bedingungen entspricht, und Sie haben einen guten Eröffnungseffekt. Er soll

1. überraschend sein,
2. interessant (als Neuheit) wirken,
3. möglichst kurz (unkompliziert) sein und
4. nach großer Geschicklichkeit (Fingerfertigkeit) aussehen.

Wenn er dazu noch farbig (bunt) ist und optisch auch einiges bietet, um so besser.

Aus dem Gesagten geht gleich hervor, daß der Eröffnungseffekt nicht langatmig oder kompliziert sein soll, er darf vom Publikum kein Nachdenken oder besondere Konzentration verlangen.

Man kann natürlich dazu keine festen Rezepte verschreiben, da ja der Eröffnungseffekt wie auch das ganze Programm zur Persönlichkeit des Magiers passen muß. Wenn ich also jetzt einige Kunststücke anführe, die als Eröffnungseffekt geeignet sind, so sollen sie nur als Beispiele dienen und nicht als Vorschriften:

Erscheinender Tisch – Koffer wird zum Tisch – Spazierstock und Zylinderhut werden zum Tisch – Verschwindender Spazierstock – Erscheinender Zauberstab – Zigarette wird zum Zauberstab – Verschwindende Handschuhe. Diese klassischen Entrees bieten alle eine gute Einstimmung in die gewünschte magische Atmosphäre. Eine geschickte Manipulation, die große Fingerfertigkeit verrät (oder zumindest danach aussieht), ist auch sehr wirksam, so z.B. Brennender Zigarettenfang, Kartenfächerproduktion usw. Hier allerdings heißt es aufpassen: Der erste Effekt darf weder **kompliziert** noch **lang** sein! Flammeneffekte (Pyropapier) wirken sehr überraschend und fesseln sofort die Aufmerksamkeit der Zuschauer, ebenso wie blitzschnelle Verwandlungen, etwa: Zigarette wird zum Seidentuch. Sehr gut sind auch Effekte, die auf das Gefühl wirken, wie z.B. Handschuhe werden zum Blumenstrauß. Weibliche Zuschauer werden von solchen besonders angesprochen.

Ich muß hier noch einmal betonen, daß diese Beispiele nur als Anregungen gemeint sind. Sie stammen alle aus dem Gebiet der Salon- und Bühnenmagie. Ein Kartenspezialist kann sie nicht gebrauchen und in ein Mikroprogramm passen sie auch nicht. Aber wenn Sie bei der Auswahl des Eröffnungseffektes die oben angeführten Bedingungen berücksichtigen, kann die Sache nicht schief gehen. Und wenn es nicht auf Anhieb klappt, trösten Sie sich damit, daß niemand als perfekter Regisseur geboren wird und der Weg zum Erfolg selbst für Genies über Versuche und Mißerfolge führt.

DER ZWEITE AKT

Wenn wir den Eröffnungseffekt schon haben, heißt es, das Programm weiterzuführen mit immer stärkeren Effekten bis zum letzten „Bang", dem Schlußeffekt. Zu beachten ist aber neben dem ständig steigenden Spannungswert auch ein gewisser Tempowechsel. Wie jede Monotonie wirkt auch ein gleichbleibendes Tempo langweilig, ermüdend. Denken wir nur an lange Autobahnfahrten, wie schläfrig ein ständig eingehaltenes Tempo macht; wogegen man sofort munter wird, sobald sich eine schwierigere Verkehrslage einstellt, bei der man wechselnd reagieren muß.

Genauso ist es auch bei einem Zauberprogramm. Es reicht nicht, den Spannungswert der nacheinanderfolgenden Effekte zu steigern, um das ständige Interesse des Publikums aufrechtzuerhalten. Die ganze Sache muß „pulsieren", das heißt, es dürfen nicht zwei oder mehrere langsame Effekte aufeinander folgen. Der Eröffnungseffekt war schnell, der zweite darf etwas länger dauern. Bei einer Sprechnummer kann es ein Kunststück sein, bei dem das Publikum mitwirkt. Die ganze Effektfolge muß abwechslungsreich sein. Achten Sie also auf Kontraste. Größere Kunststücke sollten mit kleinen Blitztricks alternieren. Man kann auch eine „langweilige" Nummer (z.B. eine Billardballfolge) mit kleinen, schnellen Ziergriffen auflockern. Liaisontricks (Verbindungstricks) machen das Programm fließend und zusammenhängend (Blending). Es sind Kunststücke, die sozusagen den Übergang bilden von einer Trickgattung zur anderen. Ein Beispiel: Tuch zur Kerze kann einen Übergang von Tuchkunststücken zu Kerzenkunststücken bilden.

Doch dem Tempo muß man auch allgemein eine größere Aufmerksamkeit widmen, als es meistens getan wird. Manche Zauberkünstler arbeiten so schnell, daß die Zuschauer die einzelnen Effekte kaum aufnehmen können. Das ist aber ein kardinaler Fehler, denn wenn das Publikum nicht richtig wahrnehmen kann, was geschehen ist, weil ihm für die Aufnahme, für das Begreifen der Geschehnisse keine Zeit gelassen wird, geht jegliche Wirkung verloren. „Ich weiß gar nicht, was er so gemacht hat; es war so vieles,

und so rasend schnell, daß ich nichts richtig mitbekommen habe.“ Wie oft hört man solche Sätze von Zuschauern einiger Zauberdarbietungen. Außerdem bleibt einem durch eine rasante Effektfolge verwirrten Publikum auch keine Zeit zum Staunen! Und gerade darauf kommt es doch an.

Das Gesagte bedeutet aber nicht, daß man nun übertrieben langsam arbeiten soll. Eine „pulsierende“ Effektfolge, bei der sich Kunststücke mit verschiedenem Tempo abwechseln, ist die richtige.

Bei den im Verlauf der Darbietung sich steigernden Effekten verdient der **vorletzte** unsere besondere Beachtung, Er soll die große „Explosion“ des Schlußeffektes vorbereiten. Er darf etwas mehr Zeit in Anspruch nehmen und stellt – musikalisch ausgedrückt – gewissermaßen das Ritartando vor dem großen Finale dar. Auch hier bieten sich Kunststücke an, bei denen Zuschauer assistieren.

Bei dieser Gelegenheit ein paar Worte über die Zusammenarbeit und den Umgang mit dem Publikum. Wenn Sie viel mit Publikum arbeiten, wechseln Sie bitte die Assistenten möglichst selten, am besten nie. Dadurch vermeiden Sie das viele Hin- und Herrennen, das immer Zeit- und Tempoverlust bedeutet. Vergessen Sie bitte nicht, daß für Ihr Publikum gerade die Zeit die langweiligste ist, während der assistierende Zuschauer auf die Bühne kommt oder von dort in den Zuschauerraum zurückkehrt. Ich habe schon eine Darbietung gesehen, bei der für jedes Kunststück ein neuer Zuschauer auf die Bühne geholt wurde – insgesamt acht Mal!

Wenn Sie unbedingt wechseln müssen, bringen Sie auch dadurch Farbe in Ihr Programm, indem Sie abwechselnd Damen und Herren engagieren.

Was den Umgang mit den assistierenden Zuschauern angeht, sollten die elementaren Grundsätze der Höflichkeit maßgebend sein. Denken Sie daran, daß die Zuschauer feine Antennen hierfür haben. Daß einen Zuschauer lächerlich zu machen eine billige Sache ist, sollte klar sein; dadurch kann man nur bei primitiven Elementen im Publikum Erfolg haben, aber gleichzeitig weckt man bei den übrigen Zuschauern

Abneigung, Aversion. Man kann humorvolle Situationen gestalten, doch die Würde des Zuschauers darf nie verletzt werden.

Zu der elementaren Höflichkeit gehört auch, daß man sich bei dem Zuschauer für die Assistenz bedankt, daß man ihn bis zur Treppe begleitet, wenn er die Bühne verläßt (die Damen sogar bis zu ihrem Sitzplatz!), wo man sich noch einmal mit einer Verbeugung verabschiedet. Daß man die Zuschauer auf der Bühne nicht grob herumkommandiert oder hin und her stößt, daß man sie nicht grob anfaßt oder sogar begrabscht, dürfte selbstverständlich sein. Trotzdem sieht man oft, daß gegen diese Regel verstoßen wird.

Vermeiden Sie aber möglichst auch Kunststücke, bei denen Sie die Bühne verlassen müssen. Das bedeutet nämlich Tempoverlust, und außerdem verliert das Publikum Sie aus den Augen. Holen Sie die Mitwirkenden lieber auf die Bühne, auch wenn es sich dabei nur um die Wahl einer Karte handelt, denn jedes „Gesellschaftsspiel“ in den ersten Reihen des Zuschauerraumes (was man bei manchen Zauberkünstlern sehen kann) bringt Nachteile für alle, die aus räumlichen Gründen den Geschehnissen nicht folgen können.

DER SCHLUSSEFFEKT

Dies ist der Effekt, den die Zuschauer zuletzt sehen und der auf sie den nachhaltigsten Eindruck ausübt. An dieses Kunststück werden sie sich am längsten erinnern und es entscheidet oft, wie der Magier nach der Vorführung beurteilt wird. Deshalb muß es das größte, das wirkungsvollste Kunststück sein, ein solches, das beeindruckt, von dem man spricht. Das Publikum muß spüren, daß eine Steigerung nicht mehr möglich ist und daß die Vorstellung zu Ende geht.

Die meisten (Bühnen-) Magier bringen als Abschluß eine große Produktion. Klassische Beispiele dafür sind: Carmens Tamburin, der Weltausstellungszylinder, verschiedene „Auspack"-Geräte wie die sog. Fantasta (Square Circle) usw. Jede große Produktion ist geeignet, vorausgesetzt, daß sie in möglichst flottem Tempo vonstatten geht. (Wenn man allerdings – wie ich es bereits erlebt habe – aus einer Riesenfantasta ein paar zerknautschte Tüchlein und einige winzige Blumensträußchen – „Hier ein Blümchen, da ein Blümchen" – herauszieht, wirkt das eher lächerlich als beeindruckend.)

Es muß aber nicht unbedingt eine Produktion sein. Klein-Illusionen (wie z.B. eine wirklich schön vorgeführte Schwebende-Kugel-Routine à la Okito), oder große, wie das Verschwinden des Magiers, die sog. Fluchtkiste oder irgendwelche andere Verwandlungs-Illusionen können einen guten Abschluß einer Bühnendarbietung bilden. Bei einer großen Illusionsschau soll die größte, eindrucksvollste Illusion das Finale bilden, mit möglichst vielen Personen auf der Bühne.

Aber auch andere Kunststücke bieten sich an: Tisch wird zum Koffer (und damit Abgang) oder ein schnelles Talergreifen aus der Luft und zum Schluß Banknotenregen o.ä. Ein Kartenprogramm kann z.B. mit Kartendegen, Kartenhaus oder Kartenregen beendet werden. Natürlich sind auch die hier angeführten Effekte nur als Beispiele zu betrachten. Wählen Sie ihr größtes, wirkungsvollstes Kunststück zum Schlußeffekt.

Noch ein Hinweis: Große, zweiteilige Vorstellungen müssen nach dem gleichen Prinzip gestaltet werden wie ein kleines Programm. Das heißt: Sowohl der erste als auch der zweite Teil ist nach diesem Schema aufzubauen: Eröffnung, Effektsteigerung, Schlußeffekt. Also müssen beide Teile mit einer großen, eindrucksvollen Darbietung abgeschlossen werden, und zwar der zweite Teil mit der größten.

II. KOMPOSITION

Die Arbeit der Programmgestaltung ist getan, unser Programm steht fest. Es wäre aber weit gefehlt, anzunehmen, daß es auch vorführbereit ist. Nein, es muß erst geschliffen werden, wie ein Rohdiamant, der auch erst nach dem Schliff zum strahlenden Brillanten wird.

Was wir bis jetzt geschaffen haben, läßt sich mit dem Rohbau eines Gebäudes vergleichen: Es stehen die Wände schon, aber man sieht noch die Ziegelsteine. Erst der Putz und der Anstrich machen es perfekt. Man könnte das Roh-Programm auch mit einem nackten Menschen vergleichen: Selbst der schönste Körper wird erst durch die richtige Bekleidung gesellschaftsfähig. Und da wir gerade vom Kleid sprechen, wollen wir gleich mit der Kleidung des Magiers beginnen.

DAS KOSTÜM

Es würde zu weit führen, wenn ich hier von der geschichtlichen Entwicklung des Magier-Kostüms sprechen wollte, das sich im Wandel der Jahrhunderte vom clownartigen (von der Commedia dell' Arte geliehenen) Gewand der Jahrmarktgaukler zum eleganten Anzug des modernen Zauberkünstlers entwickelt hat. Wir wollen uns lediglich mit den heute gängigen Arten der Kostüme beschäftigen und dabei möglichst nur praktische (allgemeingültige) Gesichtspunkte berücksichtigen.

Es wird heutzutage immer mehr im einfachen Straßenanzug gezaubert und zwar aus recht verschiedenen Gründen. Meistens wird gesagt, es sei „modern". Ein anderer sehr gewichtiger Grund: Ein Bühnenkostüm sei für die meisten Amateure eine finanzielle Überforderung.

Ich will hier nicht richten, aber eines sei festgestellt: Es wäre taktlos, in einem zerknitterten, abgetragenen Anzug vor das Publikum zu treten. Für jeden Zauberkünstler, der sich selbst achtet, ist der Auftritt immer ein kleines Fest. Und das sollte auch in der Kleidung zum Ausdruck kommen. Wer sich also für einen modernen Straßenanzug entschieden hat, der wähle einen sehr guten, eleganten und trage ihn möglichst nur bei den Auftritten.

Was für ein Kostüm wir auf der Bühne tragen, hängt in erster Linie vom Genre unserer Darbietung ab, ja, es wird dadurch bestimmt. So kann man einen Straßenanzug nur für eine ganz moderne Schau benutzen, deren Genre (oder die Rahmenhandlung) solch eine Bekleidung verlangt. Die richtige Bühnenkleidung des modernen Zauberkünstlers ist und bleibt m.E. der Abenddreß, für die Dame also ein elegantes Abendkleid und für den Herrn Frack oder Smoking.

Oft hört man, der Frack sei nicht mehr „modern". Nun, solche Sprüche kommen von Leuten, die „modern" mit „modisch" verwechseln. Die beiden Begriffe haben aber ganz und gar nichts miteinander zu tun. „Modisch" ist, was zu einer gewissen Zeit mit Vorliebe getragen (für andere Lebensbereiche geltend: gesungen, gespielt etc.) wird. Das

kann einmal ganz bürgerliche Kleidung sein, ein andermal z.B. Bluejeans oder eben etwas Ausgefallenes, Verrücktes. Meistens wird Mode gemacht oder etwas zur Mode proklamiert, und die Masse der Durchschnittsmenschen macht jeden Blödsinn mit. „Modern" ist dagegen das neueste, der neuen Zeit (Technik, Wissenschaft, Gesellschaft etc.) entsprechende, was eigentlich in englischer Sprache am besten definiert ist: Up to date, d.h. das heutige, das neuzeitliche, das am weitesten entwickelte.

Und da möchte ich fragen, warum sollte der Frack nicht modern sein? Weil er elegant und feierlich ist? Lassen Sie sich von Wirrköpfen nicht beirren, die alles, was schön ist kaputtmachen möchten. Ein Dirigent im Opernhaus oder im Konzertsaal zieht auch einen Frack an, tritt nicht in Jeanshosen vor das Publikum. Und wenn ein Zauberkünstler sich mit Frack bekleidet dem Publikum präsentiert, zeigt er dadurch, daß es für ihn ein Fest ist, vor seinem Publikum aufzutreten, daß er sein Publikum achtet, genauso wie der besagte Dirigent.

Doch man muß auch wissen, **wann** man einen Frack anziehen kann. Es ist bekannt, daß es sogenannte kleine und große Festkleidung gibt: Kurzes Abendkleid (oder Cocktailkleid) und Smoking, bzw. langes Abendkleid und Frack. Was man jeweils anzieht, hängt vom Zeitpunkt der Veranstaltung ab. Für Nachmittagsvorstellungen und Matinees trägt man kleine und für Abend- und Nachtvorstellungen große Abendkleidung.

Was die Farbe des Anzuges betrifft, ist für den Magier das konventionelle Schwarz am geeignetsten. Dieses hat auch manche tricktechnische Vorteile. Für die Bühne (und nur dort!) können wir aber auch andere Farben wählen. Sehr elegant wirkt ein weißer, sog. Tropen-Smoking, eventuell kann auch der Frack weiß sein. Hier muß ich allerdings betonen, wenn schon weiß, dann aber bitte strahlend weiß! Es ist wahr, daß diese Farbe sehr empfindlich ist, sie eignet sich kaum als Kostümfarbe bei einer strapaziösen Tournee. Solche Anzüge gehören spätestens nach dem dritten oder vierten Auftritt in die Reinigung. (Für besondere Eleganz muß man ja Opfer bringen!)

In letzter Zeit sind auch andersfarbige Smokings (z. B. leuchtend blaue und weinrote) in Mode gekommen. Hier besteht aber die Gefahr, daß die Zuschauer annehmen, sie seien von einem Musiker entliehen! Eines ist aber stets zu beachten: Der Anzug des Zauberkünstlers jedoch, ob Frack oder Smoking, sollte möglichst der letzten Mode entsprechen. Wir wissen, daß sich die Herrenmode nur sehr langsam ändert, und man muß nicht unbedingt jede Modetorheit mitmachen (sie „halten“ sowieso nie länger als eine Saison lang). Aber Wandlungen gibt es trotzdem, so sind z.B. Frackschöße einmal länger, einmal kürzer. Nichts aber wirkt lächerlicher, als eine aus der Mode gekommene Kleidung. (Allerdings, wenn sich die „Story“ Ihrer Darbietung z.B. in den zwanziger Jahren des XX. Jahrhunderts abspielt, muß auch die Kostümierung entsprechend sein.)

Es ist auch nicht gleichgültig, was für Accessoires man zum Frack oder Smoking trägt. Eine schwarze Krawatte oder Weste zum Frack gilt als Todsünde: Beide müssen weiß sein. Achten Sie deshalb darauf, daß Ihre **komplette** Kleidung dem gültigen Standard entspricht, sonst können Sie leicht lächerlich wirken (was aber mit Humor nichts zu tun hat). Und bitte, verzichten Sie auf die – bei Jahrmarktszauberern so beliebten – roten Frackaufschläge! Es sei denn, Sie spielen die Rolle eines Jahrmarktsgauklers (als Parodie).

Wie aber bereits gesagt, wird Ihr Kostüm in erster Linie vom Genre Ihrer Darbietung bestimmt; wenn es das verlangt, müssen Sie natürlich auf den modernen Anzug verzichten und ein entsprechendes Kostüm tragen. Sei es ein Rokoko-Anzug, vielleicht die Tracht eines mittelalterlichen Magiers mit hohem Spitzhut und einem mit astrologischen Zeichen besäten Umhang oder irgendein anderes Phantasie-Kostüm; das hängt von dem Genre der Darbietung ab. So können Sie ein orientalisches Kostüm tragen (chinesisch, japanisch, indisch, persisch usw.) oder Sie treten als ägyptischer Pharao oder als Araber im Burnus auf. Eines ist dabei sehr wichtig: Historische oder exotische Kostüme sollten nach Möglichkeit auch authentisch sein! Es darf also nicht das sein, was Lieschen Müller sich unter chinesisch oder indisch vorstellt, sondern es muß **echt** chinesisch usw. sein.

Dazu ein Tip: Es gibt eine Spezial-Literatur über Kostümkunde aller Länder und Zeitalter. Sie können sich also in jeder größeren Bibliothek die benötigten Informationen verschaffen. Diese Werke enthalten außer der Beschreibung auch sehr gute, meist farbige Abbildungen, so daß es nicht schwer ist, die nötigen Vorlagen zu finden. Der beste Tip ist aber folgender: Gehen Sie zu irgendeinem größeren Theater. Dieses besitzt die Kostüm-Literatur bestimmt, und man ist sicher bereit, Ihnen mit gutem fachmännischen Rat Hilfe zu leisten.

Was die Authentizität der Kostüme betrifft, könnte man einwenden, daß historische oder exotische Kostüme bei manchem Ballett oder mancher Revue recht freizügig gestaltet und stilisiert werden, ohne daß die Ästhetik darunter leidet. Stimmt. Und ich bin auch nicht dagegen, daß man hie und da etwas freier mit der Stilisierung umgeht. Doch wir sollten Tanztheater oder Revue nicht mit Zauberkunst verwechseln. Wenn wir schon möchten, daß unsere Kunststücke so wirken, „als ob“ sie echt sind, also die **Illusion** der echten Zauberei erwecken, dann sollte auch unser Kostüm möglichst echt wirken, um eine vollkommene Illusion zu schaffen.

Zu erwähnen sind noch die verschiedenen Clown-Kostüme, die in letzter Zeit, hauptsächlich in Amerika und meistens bei Kinder-vorstellungen, in Mode gekommen sind. Hier können Sie Ihrer Phantasie freien Lauf lassen; nur auf eins sollten Sie achten: Guter Geschmack ist auch hier das erste Gebot. Die Maske sowie das Kostüm des Clowns sollen lustig, aber nie geschmacklos oder mitleiderregend (z.B. Buckel!) sein. Denken Sie auch daran, daß es nicht reicht, wenn Sie Ihr Gesicht „irgendwie“ nur bunt bemalen. Eine gute Maske zu gestalten ist nicht leicht (darüber später mehr), auch wenn es sich um eine Clown-Maske handelt. Manche Bemalung kann auf die Kinder (besonders auf die kleinsten) abstoßend, ja furchterregend wirken. Eine komische aber trotzdem sympathische Clown-Maske zu schaffen, ist eine Kunst für sich.

Eine sehr beliebte Figur aus der Reihe der clownartigen Gestalten ist der amerikanische Landstreicher, der Tramp, der Hobo. Zerlumpt, unrasiert, aber trotzdem sympathisch; der „kleine Mann“, der sich mit

innerer Wärme gegen die Kälte der Außenwelt wehrt. Und hier muß ich etwas betonen: Seine Bartstoppeln sind nicht echt, sondern geschminkt! Und sein Kostüm ist zwar zerlumpt, zerrissen – aber keinesfalls wirklich alt und im Gebrauch verschlissen. Es muß extra für diesen Zweck zerrissen sein und bei aller Zerlumptheit pieksauber! Die Flecken dürfen nur aufgemalt oder aufgenäht sein usw.; mit anderen Worten, man muß sofort erkennen, daß es sich um ein **Kostüm** handelt. (Als klassisches Beispiel kann ich die Gestalt des legendären Charlie Chaplin erwähnen.)

Es erübrigt sich wohl, daran zu erinnern, daß der Anzug des Vorführenden immer tadellos gebügelt und peinlich sauber sein muß und daß auch die Schuhe sowie alle Kleinigkeiten, die dazugehören (von der Krawatte bis zum Ziertuch), mit dem übrigen Kostüm in absolutem Einklang sein müssen.

Nicht nur das Kostüm, sondern auch die eventuelle Dekoration und der Stil der Requisiten (Farbe, Form und Gestalt) müssen authentisch und einander angepaßt sein. So darf also ein mittelalterlich kostümierter Magier nicht mit modernen, vernickelten Zaubertischen oder mit Plastikgeräten arbeiten, und in einem chinesischen Akt sollten nur Apparate und Geräte mit chinesischem Dekor verwendet werden. Auch das Kostüm der Assistentin(nen) muß dem Gesamtbild angepaßt sein.

(Hier möchte ich erwähnen, daß einige Magier ihre Apparate manchmal gern mit „chinesischen“ Charakteren schmücken. Ich weiß von einem Fall, wo zwei Japaner einer Zaubervorstellung beiwohnten, und nachher den Magier darauf aufmerksam machten, daß die „chinesischen Schriftzeichen“ die er rein zufällig, aus purer Phantasie auf seine Geräte pinselte, hie und da auch wirklich lesbare Charaktere beinhalteten. Diese waren zwar nicht chinesisch sondern japanisch – was noch keine Katastrophe gewesen wäre –, aber eines der Zeichen sei ein eindeutig ordinärer Ausdruck, den man nie verwenden sollte. – Voila! Auch der Zufall kann zaubern!)

Schließlich sei noch daran erinnert, daß sich der Anzug des Zauberkünstlers sehr gut für spezielle Zwecke präparieren läßt; ein

zwar bekanntes, aber m.E. selten ausgenutztes Faktum. Besonders die meist sehr weit geschnittenen orientalischen Kostüme bieten zahlreiche Möglichkeiten für geheime Taschen und Behälter. Aber auch der moderne Anzug ist dazu geeignet.

Wie Sie Ihr Kostüm präparieren, hängt natürlich ganz von Ihrem Programm und den daraus entstandenen Notwendigkeiten ab. Aber wie die Erfahrung zeigt, kein Programm bleibt konstant, es ändert sich im Laufe der Zeit. Wer sich also einen Frack oder einen Smoking schneidern läßt, tut gut daran, vorsorglich zusätzliche Präparationen einbauen zu lassen. Wie und wo diese geheimen Taschen anzubringen sind, darüber gibt es in der Fachliteratur (auch in der deutschen, z.B. bei Conradi-Horster) genügend Auskunft. So kann man etwa im Inneren der Jacke zusätzliche Taschen anbringen, ebenso am unteren Saum, am Ärmel usw. Wenn man den Kragen hinten am Rücken festnäht, lassen sich in dem dadurch entstandenen schlauchartigen Hohlraum Tücher und andere geeignete Gegenstände unterbringen. Nähte an Ärmeln und Hosenbeinen können an bestimmten Stellen für ebensolche Zwecke offengelassen werden. Man kann auch Taschen „unterirdisch" mit Stoffschläuchen verbinden und dadurch eine „Wanderung" von Gegenständen ermöglichen. Hosentaschen können einen geheimen „Eingang" in das Hoseninnere haben usw. usf. Am besten konsultieren Sie aber Ihren Schneider. (Und sorgen Sie dafür, daß dieser **gut** ist! Ein Zauberkünstler ist nie reich genug, um sich einen billigen Schneider leisten zu können.)

DAS MAKE - UP

Es ist allgemein bekannt, daß jeder, der in irgendeiner Form auf der Bühne steht, sich schminkt. Aber darüber, **warum** man sich für die Bühne schminken muß, denkt keiner nach. Auch der Unterschied der beiden Begriffe „Schminken“ und „Maskieren“ ist für das Publikum nicht ganz klar. Nun, über Schminken und Maskieren ist schon viel geschrieben worden, trotzdem bleibt es ein sehr schwieriges Unterfangen, dazu eine schriftliche Anweisung zu geben, falls das überhaupt möglich ist. Fest steht, daß sich Schauspieler heutzutage kaum noch selber schminken; denn jedes (zumindest jedes **subventionierte**) Theater hat dafür seinen Maskenbildner, einen Schminkmeister. Und ein solcher Fachmann könnte Ihnen in einer halben Stunde mehr **zeigen**, als man auf vielleicht 300 Seiten beschreiben kann.

Erwarten Sie darum bitte nicht, daß ich Ihnen hier eine komplette Schminkanweisung gebe. Wer die Kunst des Make-up gründlich erlernen will, kann für ein geringes Honorar von einem Schminkmeister an jedem Theater in kurzer Zeit so viel Unterricht bekommen, daß es für den allgemeinen Gebrauch vollkommen genügt. Ich werde mich deshalb hier darauf beschränken, Ihnen ein paar wichtige Hinweise zu geben, damit Sie wissen, worauf es beim Make-up in der Hauptsache ankommt.

Gehen wir zuerst der Frage auf den Grund, warum man sich überhaupt schminken bzw. maskieren soll. Es gibt dafür zwei Hauptgründe.

1. Auf großen Bühnen ist die Beleuchtung – der guten Sichtbarkeit wegen – so stark, daß ohne Aufmachung unser Alltagsgesicht blaß und ausdruckslos wirken würde. Wir haben uns bereits darüber unterhalten, daß auf der Bühne (wegen der großen Entfernung zum Publikum) alles größer und deutlicher sein muß. Aus diesem Grunde machen wir dort auch größere Bewegungen als im Alltag, und dementsprechend müssen wir auch die Farbe des Gesichts verstärken und seine Einzelheiten mehr betonen, mit einem Wort schminken.

2. **Maskieren** muß man sich, wenn man sein Äußeres, seine Erscheinung **verändern** will. Wer z.B. eine exotische Rolle spielen will, muß auch sein Aussehen entsprechend verändern; Chinesen und Inder (um lediglich zwei Beispiele zu nennen) sehen eben anders aus als ein Mitteleuropäer. Man muß also in einem solchen Fall sein Gesicht der Rolle entsprechend maskieren. Auch wer z.B. als „Mephisto" auftreten will, kann dies schwerlich mit dem Gesicht eines badischen Finanzbeamten tun. Mit einem Wort, wenn man in eine Rolle, in eine Gestalt schlüpfen will, die von seinem eigenen Charakter und Aussehen wesentlich abweicht, muß man sich dieser Rolle nicht nur in der Kleidung, sondern auch durch Verändern seines Gesichtes anpassen.

Aus dem Gesagten geht hervor, daß wer in kleineren Gesellschaften auftritt, sich nicht zu schminken braucht, Ja, es ist sogar davon abzuraten, denn ein geschminktes Gesicht kann bei Tageslicht oder normaler Zimmerbeleuchtung leicht wie eine tote Maske wirken,

Doch nun zur Praxis des Bühnen-Make-up.

Es gibt dafür die verschiedensten speziellen Theaterschminken: Fettfarben, Wasserfarben usw. Jede hat ihre Vor- und Nachteile. Die Fettfarben lassen sich sehr leicht gleichmäßig auf der Haut verteilen und verarbeiten. Ihr Nachteil ist aber, daß nach gewisser Zeit die Haut unter der Fettschminke zu transpirieren beginnt. Das ist bei wasserlöslichen Schminken nicht der Fall, aber wiederum nicht jeder kann sie vertragen. Empfindliche Haut neigt dazu, nach dem Trocknen der Farben zu jucken. Es muß also jeder selbst entscheiden, welche der beiden Sorten er benutzen will. Es ist nämlich immer eine fremde Substanz auf der Haut. Am besten ist es, beide Sorten auszuprobieren, und bei der zu bleiben, die man besser vertragen kann,

Generell ist zu empfehlen, nur gute Markenartikel zu kaufen, da billige Farben der Haut schaden könnten. Ohne dafür besonders Reklame machen zu wollen, sei gesagt, daß an den meisten Theatern vor allem Leichner-Schminken verwendet werden. Ich selbst benutze zum „Grundieren" in der Regel Max Factors PAN-CAKE Make-up,

Es läßt sich mit Hilfe eines feuchten Wattebausches leicht auftragen, verursacht kein Jucken, behindert nicht die Atmung der Haut und ist einfach mit Wasser und Seife zu entfernen.

Es würde zu weit führen, hier die verschiedenen Spezialmasken eingehend zu erläutern. Sie werden von Zauberkünstlern wohl auch nur in Ausnahmefällen benötigt, so daß ich mich auf die „normale“ Schminke beschränken kann.

Grundsatz ist, daß man mit der größten Fläche anfängt und stufenweise zu den jeweils kleineren Einzelheiten, Details übergeht. Als größte Fläche gilt das ganze Gesicht, das zuerst mit einem einheitlichen Grundfarbton versehen werden muß. Diese Arbeit, die „Grundieren“ genannt wird, geschieht entweder mit „Leichner Grund Nr. 3“ bzw. „3 1/2“ oder mit einer Wasserfarbe (z.B. Max Factors PAN-CAKE). Die Grundfarbe sollte, vor allem bei Männern, wesentlich dunkler sein als die „normale“ Hautfarbe; gut eignet sich dafür die sog. „Sun-Tan“-(Sonnenbraun-)Farbe. Sie wird mit den Fingern auf die Haut aufgetragen und **gleichmäßig** vom Haaransatz bis zum Hals (einschließlich!) verteilt. Was an den Fingern verbleibt, wird an den Ohren verrieben. (Es würde schrecklich aussehen, wenn jemand, der sonnenbraun geschminkt ist, mit hell leuchtenden Ohren herumlaufen würde.)

Nach dem Grundieren werden die Wangen mit etwas Karminfarbe getönt. Aber bitte sparsam mit dem Rot umgehen, es darf nur ein Hauch sein, und die Ränder müssen unmerklich in die Grundfarbe überblenden. Es ist auch nicht gleichgültig, **wo** man diese rote Fläche anbringt. Wer zu weit herausstehende Backenknochen hat, sollte sie mehr seitlich an den Wangen anbringen. Wer aber mit einem etwas zu breiten Gesicht „gesegnet“ ist, färbt mehr die Backenknochen rot, und die Backen kann er mit einer etwas dunkleren Farbe übertupfen. Im allgemeinen treten die heller geschminkten Partien optisch hervor, während die dunkleren Stellen kleiner erscheinen. So kann man mit Schminke dicker oder magerer erscheinen, eine größere oder kleinere Nase haben usw., als dies in der Wirklichkeit der Fall ist.

Nun kommen die Augen an die Reihe. Die oberen Augenlider erhalten an ihrem unteren Rand eine schmale blaue Linie, die sich etwas über die äußeren Augenwinkel hinwegziehen soll. Die unteren Lider bekommen am oberen Rand eine entsprechende graue Linie. Die inneren Augenwinkel werden durch je einen roten Punkt betont. Dank dieser Manipulationen wirken jetzt die Augen größer und ausdrucksvoller.

Damit die Augenbrauen, aus der Entfernung gesehen, nicht „verschwinden“, werden sie mittels eines braunen oder schwarzen Stiftes dunkler getönt. Dabei kann auch ihre Form etwas korrigiert werden, notfalls auch durch teilweise Übermalung mit der Grundfarbe. Wenn nötig, können auch die sonstigen Gesichtshaare (Augenwimpern, Schnurrbart wenn vorhanden etc.) mit geeigneter Farbe etwas betont werden.

Auch der Mund bedarf einiger „Unterstreichung“. Die Lippen werden (sparsam!) mit Karmin behandelt. Wer keine zu große (breite) Unterlippe hat, kann sie etwas heller als die Oberlippe schminken. Sind die Lippen zu schmal, dann können sie behutsam verbreitert werden, wobei man die neue Form zuerst mit Hilfe eines sogen. Konturstiftes vorzeichnet. Sonst ist es aber ratsam, möglichst immer den natürlichen Konturen zu folgen. Auf keinen Fall sollten sich Männer einen „Schmollmund“ oder „Kußmund“ anbringen, der zwar bei Frauen sehr wirkungsvoll sein kann, bei einem Mann aber unnatürlich und lächerlich wirkt.

Zum Schluß wird dann das Gesicht dünn und gleichmäßig überpudert, um einen evtl. Glanz (besonders bei Fettfarben) zu vermeiden. Dazu nimmt man am besten eine mitteldunkle Farbe. Falls nötig, kann man den Puder mit nassen Fingern von den Augenbrauen, Schnurrbart etc. entfernen.

Zum Abschminken gibt es verschiedene Präparate, aber ich habe die Erfahrung gemacht, daß nichts besser sein kann als einfaches Baby-Öl. Reichlich aufgetragen und mit den Fingern in die Haut massiert, löst es die Farben und wird schließlich mit Papiertüchern entfernt.

Den Abschluß bildet dann gründliches Waschen mit warmem Wasser und Seife, wonach man dünn eine gute Creme auftragen kann.

Wenn Sie diese Grundregeln beachten, können Sie eigentlich nichts mehr falsch machen. Aber trotz allem wiederhole ich meinen anfangs ausgesprochenen Rat: Lassen Sie sich das richtige Schminken von einem Fachmann zeigen, damit Sie nicht etwa nach dem ersten Versuch wie ein Indianer in Kriegsbemalung aussehen.

ARRANGEMENT

Für jedes Programm brauchen wir diverse Utensilien. Es ist aber nicht gleichgültig, wie diese für die Vorführung bereitgestellt, arrangiert werden. Für einen fließenden Ablauf der Darbietung ist es unbedingt notwendig, daß die Behelfe jeweils an einer vorher bestimmten, sorgfältig geplanten (!) Stelle zur Verfügung stehen. Es wirkt sehr dilettantisch (und peinlich), wenn der Zauberkünstler die jeweils benötigten Hilfsmittel suchen muß und in seinen Taschen oder auf dem Tisch herumwühlt, bevor er sie findet.

Grundsatz: Die Platzierung aller Behelfe muß so geplant werden, daß sie zur gewünschten Zeit ohne jegliche Verzögerung ins Spiel gebracht werden können, und zwar in einer Weise, die den Gesamtablauf nicht hindert, sondern fördert.

Leicht gesagt, aber wie zu verwirklichen? Nun, sehen wir uns das Problem etwas näher an.

Der Idealfall: Ein Assistent überbringt dem Künstler die Requisiten; dann wäre die Bühne leer und sähe nicht wie ein Lagerhaus oder eine Ausstellung gebrauchter Zaubergeräte aus. Nicht jeder hat aber die Möglichkeit, einen ausgebildeten Assistenten zu beschäftigen. Und z.B. auch am Kartentisch kann man keinen Assistenten einstellen. Also müssen die Requisiten vor der Vorführung griffbereit arrangiert werden.

Und ich meine hier wortwörtlich **griffbereit**, und zwar so (und das ist keinesfalls übertrieben), daß man, notfalls auch ohne hinzuschauen, alles sofort **richtig** in den Griff bekommt. Das aber muß geplant werden, sonst kann es leicht vorkommen, daß im Laufe der Vorführung Ihre rechte Hand gerade besetzt ist, wenn Sie einen Gegenstand benötigen, der sich in Ihrer rechten Hosentasche befindet. Eine recht peinliche Situation, ganz abgesehen davon, daß durch das notwendige Umgreifen das Tempo der Vorführung unterbrochen wird.

Es ist völlig gleichgültig, ob die Requisiten (etwa bei Mikrodarbietungen) in Ihren Taschen untergebracht oder auf dem Zaubertisch aufgestellt sind, die Anordnung muß in jedem Fall sorgfältig geplant werden. Und das macht man am besten so: Das Programm wird in der Reihenfolge der Kunststücke schriftlich fixiert und eine Liste der nötigen Behelfe aufgestellt. Anhand dieser Liste stellen Sie nun alle benötigten Gegenstände bereit.

Wenn Sie dann – natürlich ohne Publikum – Ihr ganzes Programm durchexerzieren, können Sie dabei leicht feststellen, wo evtl. Fehler bei der Aufstellung der Geräte liegen. Nachdem diese behoben sind, probieren Sie weiter. Und dieses Probieren und Rearrangieren (Neuordnen) muß so lange fortgesetzt werden, bis schließlich alle Requisiten wirklich griffbereit liegen. Dabei müssen Sie folgende Punkte beachten:

1. Beim Aufnehmen oder Hinlegen eines Gegenstandes dürfen Sie nie mit der Hand quer vor den Körper greifen. Das heißt: Was Sie mit der rechten Hand aufnehmen wollen, muß rechts von Ihnen plaziert sein und umgekehrt.

2. Liegen zwei oder mehrere Gegenstände übereinander, muß der zuerst gebrauchte obenauf liegen, dann der nächstbenötigte usw., damit Sie nichts von unten hervorziehen oder den ganzen Stapel umbauen müssen.

3. Das Arrangement soll nicht nur zweckmäßig sein, sondern auch möglichst ästhetisch wirken. Also nicht eine Seite des Tisches überladen (oder einzelne Taschen vollstopfen)!

(Bei Punkt 1 gibt es eine Ausnahme. Es kann nämlich aus tricktechnischen Gründen notwendig sein, quer über den Körper – oder vor dem Körper – hinweg greifen zu müssen. Das sollte aber eine Ausnahme bleiben.)

Auch das Mobiliar auf der Bühne muß so platziert sein, daß Sie sich unbehindert bewegen können. Ein Stuhl zum Beispiel, dem der Magier ständig ausweichen muß, steht auf falschem Platze. Stellen Sie

auch die Tische so auf, daß Sie – es sei denn, eine Handlung erfolgt direkt am Tisch – sich nicht hinter, sondern vor dem Tisch aufstellen können. Ihre Bewegungen (und die der anderen evtl. Mitwirkenden) dürfen nicht behindert werden. Leider ist eine Bühne, auf der vor lauter Einrichtungsgegenständen für den Zauberkünstler kein Platz mehr bleibt, eine oft gesehene „Augenweide“.

Obwohl die ganze Angelegenheit mit dem Arrangement recht einfach ist, wenn man daran denkt; man muß nur ein bißchen Herumprobieren. Wenn Sie dann das richtige Arrangement gefunden haben, halten Sie es schriftlich fest (Planskizze!). Oder noch besser, Sie üben es so intensiv ein, daß Sie die Requisiten wie im Schlaf vorbereiten können.

Zwei Dinge bleiben noch zu erwähnen: Treffen Sie die Vorbereitungen möglichst frühzeitig und nicht überhastet in letzter Minute. Ausnahmen bilden hier nur Seidentücher, die erst knapp vor der Vorstellung in Kaschees usw. gegeben werden sollten, damit sie nicht unnötig knittern, sowie Tiere, die man auch nicht lange in verschiedenen Geräten in evtl. unbequemer Position verbleiben lassen sollte.

BEWEGUNGEN UND RICHTUNGEN

Wie man sich auf der Bühne bewegen soll, haben wir schon gelernt. Wir müssen dieses Thema aber auch aus einem anderen Blickpunkt behandeln. Zur Regie gehört nämlich nicht nur die Qualität, sondern auch die Quantität der Bewegungen. Hier aber besteht ein enger Zusammenhang zwischen dem Arrangement und dem

Füllen der Bühne.

Schauspieler haben es leicht. Sie befinden sich nur selten allein auf der Bühne. Und ist es einmal der Fall, dann hat es einen psychologischen Sinn, nämlich der Darstellung menschlicher Gemütszustände (Einsamkeit, Schutzlosigkeit, Verlorenheit usw.).

Der Magier, der auf der Bühne allein ist und sich dabei zu wenig bewegt, wirkt auch einsam, verloren. Um diesem Eindruck entgegenzuwirken, muß er sich verhältnismäßig viel bewegen. Er soll von einer Seite der Bühne zur anderen schreiten, in der Mitte, links, rechts, im Vordergrund agieren, wieder nach hinten gehen usw., mit in Fachkreisen gebrauchten Worten: Er muß die Bühne füllen.

Hier aber heißt es aufpassen. Dieses Füllen der Bühne darf keinesfalls in ziel- und planloses Hin- und Herrennen ausarten. Die Bewegungen dürfen nicht l'art pour l'art, also um ihrer selbst willen geschehen. Wenn man nach rechts oder links geht, muß das seine Gründe haben, etwa einen dort befindlichen Apparat etc. aufzunehmen. Deshalb ist es angebracht, die Utensilien nicht auf einen einzigen Tisch zu häufen, sondern sie auf mehrere zu verteilen. Wenn Sie nur einen Tisch besitzen, können Sie einige Behelfe auf zwei Stühlen deponieren, die – nicht allzu nahe – links und rechts neben ihm stehen.

Es ist unheimlich schwierig, diese Choreographie der Bewegungen auf der Bühne zu erklären. Vielleicht helfen uns einige Beispiele und Tips, anschaulich zu machen, wie man Bewegungen richtig „vergrößert“.

Sie führen z. B. das Goldin'sche Sechstücher-Kunststück vor. Sie könnten es (fälschlicherweise) auch so machen, daß Sie an einem Fleck kleben, ohne sich zu bewegen. Richtig ist es aber wie folgt: Platzieren Sie die Tücher auf zwei Stühle, die ziemlich weit auseinander stehen, dann „wandern“ die Knoten über eine größere Distanz, und Sie haben **begründeten** Anlaß, von einem Stuhl zum anderen zu gehen und damit die Bühne mehr zu füllen.

Oder: Sie borgen sich einen Ring, eine Münze o.ä. an der rechten Seite des Zuschauerraumes, dann holen Sie einen Helfer zur Durchführung des Kunststückes von der linken Seite. – Oder: Sie zeigen, in der Bühnenmitte stehend, ein Seil vor, gehen etwas nach links, lassen dort das Seil zerschneiden, machen einen Knoten, gehen dann wieder nach rechts und lassen dort den Knoten verschwinden.

Das sind natürlich nur einige Beispiele, die man beliebig vermehren könnte. Wie Sie im einzelnen Ihre Bewegungen gestalten, hängt von Ihrem Programm ab und kann hier deshalb nicht präzise festgelegt werden. Wichtig ist jedenfalls, nicht wie angenagelt dazustehen, sondern mit leichten Schritten hin- und herzugehen. Ist das nicht angebracht, dann stellen Sie sich einfach mal links, mal rechts von Ihrem Zaubertisch. Bevorzugen Sie bei den Einzeldarbietungen keinen Teil des Zuschauerraumes. Wenden Sie sich auch an die weit links und rechts sitzenden, auch das bringt Bewegung.

Fassen wir die vorangegangenen Ausführungen in Merksätzen zusammen:

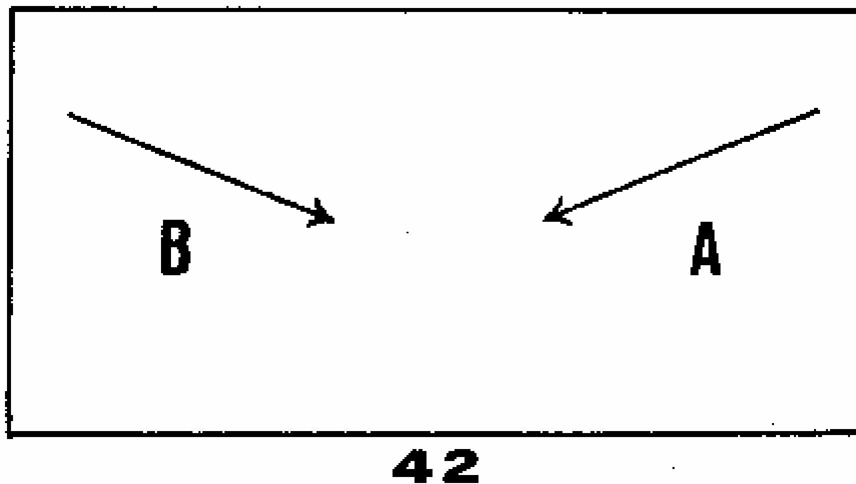
1. Bewegen Sie sich möglichst viel auf der Bühne.

2. Alle Bewegungen müssen begründet sein.

3. Agieren Sie möglichst im Bühnenvordergrund, gehen Sie nur kurzzeitig nach hinten.

4. Bei allen Bewegungen bleibt das Gesicht dem Publikum zugewendet, drehen Sie ihm möglichst nie den Rücken zu.

Was wir über die Bewegung auf der Bühne gesagt haben, gilt sinngemäß auch für jede andere Art Zauberdarbietung. Auch wenn Sie Ihr Publikum am Tisch mit Mikro- oder Kartenkünsten unterhalten, sollten Sie nicht allzu regungslos sein, sondern den Raum, in dem Sie agieren, mit Bewegung füllen. Das geht teilweise mit breiter Gestikulation (die vor Publikum – wie bereits erklärt – sowieso raumgreifender sein soll als im privaten Leben); dadurch, daß Sie sich mal dem einen, mal dem anderen Zuschauer zuwenden (ihn etwas halten oder eine Karte ziehen lassen o.ä.); daß Sie sich – auch auf einem Stuhle sitzend – mal nach vorne, mal nach hinten lehnen usw. usf.



42

Hier möchte ich noch einen interessanten Aspekt erwähnen. Es ist Ihnen sicher bekannt, daß fast jeder unbewußt einige Zahlen (3 – 7 – u.a.) bevorzugt. Sie wissen aber vielleicht nicht, daß auch der Richtung von Bewegungsabläufen oft unterbewußt besondere Bedeutung beigemessen wird. Wenn Sie darauf achten, werden Sie oft feststellen können, daß dieses Phänomen von Regisseuren zum Erzielen psychischer und emotioneller Wirkungen benutzt wird. Im Kino oder vor dem Fernsehapparat kann man beobachten, daß die „Guten“ fast immer aus der in der Abb. 42 mit A bezeichneten Richtung, die „Bösen“ dagegen aus der Richtung B kommen.

Warum das so ist, weiß niemand, aber es ist nun einmal so: Für die Zuschauer wirkt immer der sympathischer, der von rechts (oder rechts hinten) kommt, als jener, der von links (oder links hinten) eintritt. Wenn es aber so ist, sollten auch wir Zauberkünstler Nutzen aus dieser Tatsache ziehen. Also versuchen Sie bitte (nicht nur beim ersten Betreten der Bühne, sondern so oft wie möglich) die Richtung A zu benutzen. Was für die Schauspieler recht ist, sollte auch für uns billig sein.

FARBEN UND IHRE WIRKUNG

Es ist allgemein bekannt, daß Farben eine tiefe psychologische Wirkung auf den Menschen ausüben. Wir alle haben schon davon gehört oder gelesen, aber nur wenige von uns haben daran gedacht, dieses Faktum auch bei der Zauberkunst auszunutzen, gezielt einzusetzen. Dabei ist es gar nicht schwierig, diese Erkenntnisse der Psychologie auch in unserem Metier anzuwenden. Betrachten wir die wichtigsten uns interessierenden Aspekte.

Es ist weithin bekannt, daß die sog. „kalten“ Farben (wie grün, blau) beruhigend, die sog. „warmen“ Farben (rot, gelb, orange usw.) dagegen anregend wirken. Diese psychologische Wirkung der Farben wird vielerorts gezielt nutzbar gemacht (Reklame, Raumgestaltung usw.), warum sollten wir Zauberkünstler davon keinen Gebrauch machen? Es ist nur logisch, daß wir alle Gegenstände, die wir in den Vordergrund des Interesses zu stellen beabsichtigen, mit möglichst warmen Farben versehen werden, alle anderen aber, die nur als Dekoration dienen, in kalten Farben halten. Beispiel: Ein knallroter Apparat vor einem blauen Hintergrund wirkt tausendfach interessanter als umgekehrt.

Diese Erkenntnis von der Wirkung der Farben kann ebenfalls in tricktechnischer Hinsicht ausgewertet werden. Wir können z.B. die „harmlosen“ Teile eines Apparates in auffallenden (warmen) Farben halten; die Teile dagegen, von denen wir die Aufmerksamkeit der Zuschauer ablenken möchten, in dunklen und kalten Farben. Auch hierfür ein Beispiel: Ein Rahmen, der zum Erscheinen oder Verschwinden einer Karte dient. Jener Teil, auf den wir die Aufmerksamkeit des Publikums lenken wollen, also der Rahmen selbst, ist – sagen wir – orangefarben. Der Fuß jedoch, der so verdächtig dick ist (weil er die Karte oder den geheimen Mechanismus verbirgt), wird besser dunkelblau oder schwarz gefärbt, damit sich die Blicke der Zuschauer auf den Rahmen und nicht auf diesen (präparierten) Teil konzentrieren.

Ein Fehler, den viele Zauberkünstler (die eine eigene Dekoration haben) begehen ist, daß der Hintergrund „märchenhaft“, also in grellen, hellen und bunten Farben bemalt ist. Die Folge: Die vor dem Hintergrund aufgestellten Gerätschaften „verschwinden“ in diesem Hintergrund, kommen nicht zur Geltung. Aber auch vom Vorführenden selbst werden die Blicke der Zuschauer abgelenkt, sie können sich auf ihn (und auf sein Tun) nicht konzentrieren. Die Dekoration darf ruhig schön gestaltet sein, sie soll aber mit ihrer Farbenpracht den Vorführenden selbst nicht „erdrücken“.

Eine weitere Erkenntnis ist, daß helle Farben fröhlich, optimistisch, dunkle dagegen traurig stimmen. Nicht von ungefähr ist das Brautkleid weiß und der Grabstein grau oder schwarz. Kommen Sie mir jetzt bitte nicht mit dem alten Witz, daß auch der Bräutigam dunkel gekleidet ist! Dunkle Farben vermitteln nämlich nicht nur Traurigkeit, sondern können auch auf den Ernst einer Sache hinweisen. Klar, daß eine humoristische Zauberschau möglichst viele helle Farbtöne aufweisen sollte, während die „ernste“ (sprich pseudowissenschaftliche) Mentaldarbietung in dunklerem Rahmen stattfindet. Bei dieser Gelegenheit ein Hinweis: Wenn auch viele meinen, daß der schwarze Samthintergrund der alten Zaubermeister nicht mehr zeitgemäß sei, brauchen wir aber auf Effekte, die aus tricktechnischen Gründen einen dunklen Hintergrund verlangen, nicht zu verzichten. Alle Kunststücke, welche die sog. „black art“-Wirkung des Hintergrundes benötigen, können genausogut vor einem tiefblauen, dunkelgrünen oder violetten Vorhang verwirklicht werden.

Weiß und schwarz sind keine Farben. Da sie aber die Extreme der Lichtempfindungen darstellen, sind sie keineswegs neutral. Die neutralste „Farbe“ ist das Grau. Wenn also auf der Bühne etwas ganz „verschwinden“ (d. h. möglichst nicht auffallen) soll, halte man es in einem neutralen Grauton.

Farben wecken auch Gefühle, Emotionen. Dieser Effekt ist jedoch bei verschiedenen Menschen sehr unterschiedlich, und wir können deshalb mit diesen Wirkungen der Farben nicht rechnen. Gold und Silber sind zwar farblich neutral, wirken aber feierlich. Das kalte Strahlen von Chrom und Nickel ist sachlich und fast nüchtern, der

wärmere Glanz des Goldes dagegen eher erhaben und majestätisch. Die Farbkomposition gold-rot-schwarz wird oft als „orientalisch“ in der Zauberkunst verwendet. Und tatsächlich finden wir diese Farben in den Flaggen vieler orientalischer Staaten.

Eines sei noch erwähnt: Auf der Bühne, also aus der Entfernung und bei künstlichem Licht, wirken „leuchtende“ Farben immer besser als die sog. Pastelltöne, bei denen man oft den Eindruck hat, sie seien ein wenig „schmutzig“. Leider entscheiden sich manche Magier, ohne von der Wirkung der Farben eine Ahnung zu haben (oder eben deshalb), für Pastelltöne, oder sogar für Verwendung einer einzigen Farbe bei der Dekoration, nur weil sie es für „modern“ halten. So habe ich schon Nummern gesehen, die strikt und ausschließlich in schwarz-weiß gehalten worden sind. D.h. nicht nur der Anzug des Vorführenden, sondern **alle** Geräte und Dekorationen wurden in diesen beiden „Farben“ gehalten. Vielleicht erübrigt sich zu erklären, daß es für die Augen eher ermüdend war, und daß man sich sehr anstrengen mußte, um die Umrisse der einzelnen Gegenstände aus der Bühnenentfernung zu erkennen. Man konnte nur ahnen, was der Vorführende eben in der Hand hielt.

Eine andere Darbietung – übrigens ein sehr begabtes junges Paar – hat alles in Lila-Farbtönen gehalten: Dekoration, Geräte, Seidentücher und die Bekleidung beider Darsteller. Es war eine Orgie der verschiedensten lila Pastellfarbtöne. Trotz der Geschicklichkeit des jungen Zauberduos mußte man im Zuschauerraum gegen die fast hypnotische Schläfrigkeit ankämpfen.

Haben Sie keine Angst vor hellen, leuchtenden und **bunten** Farben; sie wirken auf der Bühne belebend, dynamisch, erfrischend, interessant, abwechslungsreich. Wenn Sie genauer hinschauen, werden Sie sehen, daß auch die Farben auf der Kinoleinwand oder im Farbfernsehen heller, stärker und greller sind als im wirklichen Leben, ohne daß dies störend wirkte. Ganz im Gegenteil; wenn mal in einem Film (oder in einer Fernsehsendung) „natürliche“ Farben vorkommen, wirkt das Bild matt, blaß und farblos. Opfern Sie nicht diese Wirkung für eine vermeintliche „Modernität“ (oder Modetorheit), die übrigens auch nicht so ganz neu ist. Alles gab es schon einmal. Wie sagte doch

Ben Akiba? „Es gibt nichts Neues unter der Sonne!“ (Und der Spruch war damals schon nicht taufrisch, man hat ihn bereits 1000 Jahre vor Ben Akiba hören können.)

Es ist aber nicht gleichgültig, welche Farben nebeneinander stehen. Es gibt harmonisierende Farben wie rot-grün, blau-orange usw. (Kontrast-Farben) und andere, die sich „beißen“, d.h. nebeneinander schockierend wirken. Es ist nicht gesagt, daß man diese letzteren nicht verwenden soll, aber bitte mit Maß, und nur dort, wo gerade diese Schockwirkung erwünscht ist.

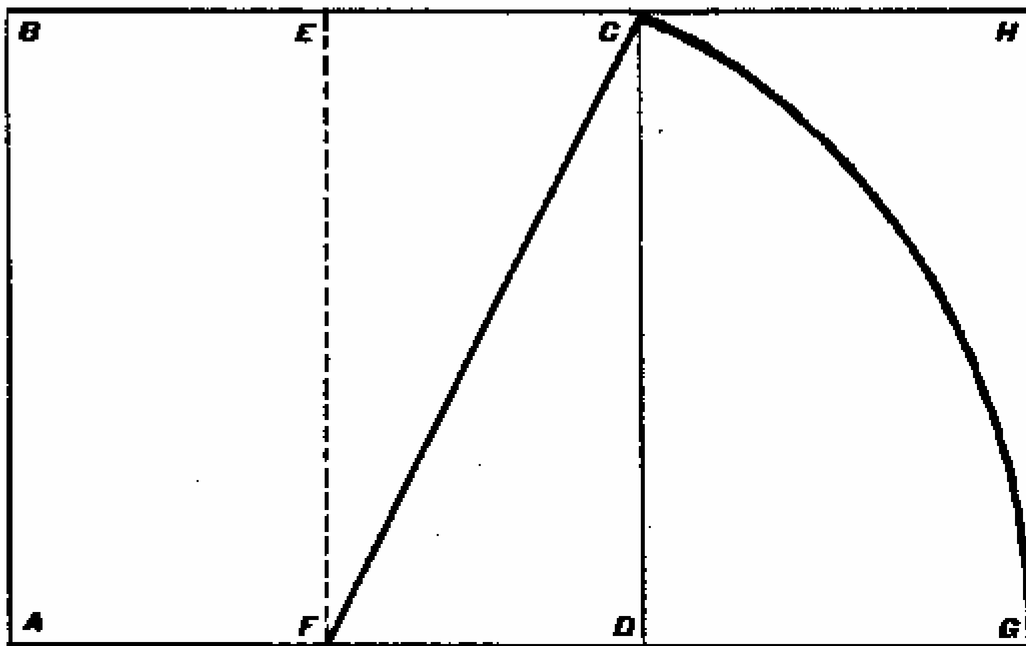
Damit aber genug über die Farben. Wenn Sie sich in das Thema tiefer „hineinlesen“ möchten: Über die Farbenlehre gibt es eine umfangreiche Fachliteratur, in der Sie genügend Anregungen finden können.

Form und Dekor

Nachdem wir uns mit den Farben befaßt haben, müssen wir nun auch über die Wirkung der Formen sprechen. Es ist nämlich nicht gleichgültig, welche Form die einzelnen Apparate haben und wie sie gemustert sind. Wie wichtig dieser Aspekt ist, können Sie an der Tatsache erkennen, daß heutzutage Formgestaltung in der modernen Industrie so groß geschrieben wird.

Was ist aber nun „gute Form“? In der „normalen“ Welt bestimmt im allgemeinen der Zweck die Form, und es gilt als „gute“ Form die, die völlig zweckdienlich und dabei ästhetisch ist. Der Zweck bestimmt zwangsläufig auch die Form der Zaubergeräte, was aber nicht immer ein Vorteil ist. Oder haben Sie schon ein Produktionsgerät gesehen, bei dem der geheime Behälter außen klein und innen groß war? Doch mit etwas Kreativität kann man durch Formgebung das „Geheime“ verschleiern und den Dingen eine schöne Form verleihen. Schon im 13. Jahrhundert sagte Thomas von Aquino, daß „die Sinne an richtig proportionierten Dingen Freude finden“. Ich kann hier nun keine vollständige Proportionslehre entwickeln und möchte deshalb nur auf eine Regel, nämlich die vom „goldenen Schnitt“ hinweisen.

Wenn Sie mehrere verschiedene Rechtecke betrachten, werden Sie merken, daß Ihnen einige irgendwie „sympathischer“ sind, als die anderen. Und wenn Sie nachmessen, stellt sich heraus, daß Ihnen jene besser gefallen, deren Proportionen denen des goldenen Schnittes am ähnlichsten sind. Es sind Rechtecke, deren Seitenlängen im Verhältnis 1:1,618 stehen. Warum das so ist, darauf kann ich hier aus Platzmangel nicht näher eingehen.



Das nach dem Streckenverhältnis des Goldenen Schnitts (1:1,618) konstruierte Rechteck entsteht aus dem Quadrat ABCD, das durch die Strecke E-F halbiert wird. Der Bogen mit dem Radius FC im Punkt F schneidet die Verlängerung von AD in G. AG ist dann die eine Seite des Goldenen Rechtecks, AB die andere. Innerhalb dieses Rechtecks steckt ein zweites Goldenes Rechteck, nämlich das mit den Eckpunkten DCHG.

Nach diesem Prinzip wirkt also ein Rechteck, dessen Seiten z.B. 10 und 16 cm lang sind, viel ästhetischer, als z. B. ein 8 x 18 cm großes. Man sollte dies bei der Gestaltung von Apparaten und Dekorationen beachten. Es ist überhaupt ratsam, bei allen Planungen zunächst

Skizzen oder Modelle anzufertigen; das erleichtert es sehr, die wirksamste Form herauszufinden.

Aber nicht nur Form und Farbe der Gegenstände ist wichtig, sondern auch deren dekorative Musterung. Eine große, einfarbige Fläche wirkt oft langweilig, sie sollte also möglichst „gebrochen“, verziert sein. Und hier, bei der Unterteilung größerer Flächen, kann man wieder das Prinzip des goldenen Schnittes erfolgreich anwenden. Bei allen Musterungen heißt es aber darauf achten, daß sie mit dem Genre, dem Gesamtkonzept der Darbietung harmonieren. Es ist klar, daß modische Muster nicht zu einer „Chinesen-Nummer“ passen und umgekehrt.

Das Muster auf Zaubergeräten und Dekorationen hat aber nicht nur eine schmückende Rolle, es kann auch tricktechnische Vorteile haben. Denken Sie nur an die verschiedenen „optischen Täuschungen“. Wir wissen, daß senkrechte Linien einen Gegenstand hoch und schlank, waagerechte aber niedrig und breit erscheinen lassen. Unsere Damen machen in ihrer Mode davon Gebrauch, um schlanker oder fülliger zu erscheinen, je nachdem, wie sie von der Natur ausgestattet sind. Wir Zauberkünstler können diese Erscheinung auch nutzbringend anwenden. Zum Beispiel: Zwei verschieden hohe Gegenstände können gleich groß wirken, wenn wir den höheren mit waagerechten und den niedrigeren mit senkrechten Linien dekorieren. (Man darf sie natürlich nicht unmittelbar nebeneinander stellen.) Eine ungewöhnlich dicke Tischplatte, der Unterteil eines Kabinetts usw. wird optisch dünner, wenn ihre Seitenflächen (Kanten) durch waagerechte Linien unterbrochen sind. Fast alle optischen Täuschungen lassen sich in unserem Metier verwenden. Dieses Gebiet ist aber so groß, daß ich darauf nicht näher eingehen kann; es würde den Rahmen dieses Buches sprengen. Hier sei nur noch erwähnt, daß Farben ähnliche Wirkungen haben. Nämlich: Ein hell bemalter Gegenstand wirkt immer größer als ein dunkler. Auch damit kann man Größenunterschiede verschleiern bzw. vortäuschen. Daß die Umrisse einer Geheimtür, die Kanten eines Spiegels o. ä. mit Hilfe der Dekoration gut maskiert werden können, ist ausreichend bekannt.

DIE BELEUCHTUNG

Es ist ein (in Laienkreisen weit verbreiteter) Irrtum, zu glauben, daß Zuschauer im Halbdunkel leichter zu täuschen seien, als bei heller Beleuchtung. Abgesehen davon, daß die Zauberkunst genügend Tricks und Methoden bietet, um auf Halbdunkel verzichten zu können, muß das Publikum alles deutlich sehen können, was sich auf der Bühne oder auf dem Podium abspielt. Deshalb ist es von äußerster Wichtigkeit, daß der Vorführungsplatz gut ausgeleuchtet ist.

Leider ist das – abgesehen von gut ausgestatteten Theaterbühnen – nicht immer der Fall. Wer in Vereinen, Kulturhäusern, auf ohne jegliche (bühnentechnische) Fachkenntnisse gebauten Bühnen auftritt, weiß aus bitterer Erfahrung, wie katastrophal schlecht mancherorts die Lichtverhältnisse sind. Eben deshalb schleppen manche Berufler (aber auch anspruchsvollere Amateure) im Zauberkoffer eine eigene Beleuchtung mit. Diese besteht aber meistens aus einigen Scheinwerfern nebst Kabel, was zwar die Not lindern hilft, aber nicht als vollwertige Beleuchtung dienen kann.

Wenn man auch wenig Einfluß auf die beleuchtungstechnische Ausstattung der verschiedenen Häuser hat, hier zumindest einige Regeln für richtige Beleuchtung bei Zauberdarbietungen:

1) So hell wie möglich, aber darauf achten, daß die Leuchtkörper das Publikum nicht blenden. (Ausnahme: „Schwarzes-Kabinett"-Prinzip, wo dieses Blenden notwendig ist.)

2) Die Beleuchtung soll aus möglichst vielen Richtungen kommen, damit keine oder nur wenige harte Schatten entstehen.

3) Der Vorführende sollte nur von vorne und unten beleuchtet werden. Niemals direkt von oben, sonst wirft die Nase einen Schatten und sie wirkt dadurch extralang. Und niemals von hinten, denn dabei erscheint die Silhouette des Künstlers dunkel, und außerdem können gewisse Präparationen durchschimmern.

4) Möglichst nur weißes Licht verwenden. Das farbige Licht verändert alle Farben, meist unvorteilhaft.

Wenn Sie mindestens diese einfachen Regeln beachten, können Ihnen, was die Beleuchtung betrifft, keine großen Fehler unterlaufen.

MUSIK

„Spielen Sie bitte etwas Flottes!“ sagt der Magier zu der Kapelle und beginnt seine Vorführung.

Sie meinen, das hört sich dumm an? Nun, ich hatte oft das „Vergnügen“, diesen Satz zu hören. Denn die meisten Magier (nicht nur die Amateure, sondern auch manche Profis) haben keine festgelegte Musik zu ihren Darbietungen. Entweder glauben sie nicht, daß die **passende** Musik organisch dazugehört, oder sie wissen aus Erfahrung, daß oft bei der Hast der sog. Galas (Tagesgeschäfte) keine Zeit für eine ausreichende Probe mit der Kapelle bleibt. Und daß manche sog. Kapellen keine Noten lesen können, d.h. musikalisch völlige Analphabeten sind, und es deshalb keinen Sinn hat, ihnen Noten in die Hände zu drücken.

Als Kuriosum möchte ich hier erwähnen, was mir in einem vornehmen Berliner Nightclub passiert ist. Mit großem Tamtam wurde angekündigt, daß für den betreffenden Monat, in dem auch ich dort engagiert war, eine sehr berühmte amerikanische Kapelle verpflichtet wurde. Meine „spanische“ Nummer ist völlig auf Melodien von Albeniz aufgebaut. Deshalb habe ich bei der Musikprobe am Nachmittag des ersten Tages meine Noten an die Musiker verteilt. Mit Befremden sah ich, daß einige die Noten verkehrt herum hielten und sehr traurige Gesichter machten. Es stellte sich heraus, daß die (bekannte und umjubelte!) Band aus lauter sog. „Naturalisten“ bestand, die keine Noten kannten.

Verzweifelt habe ich versucht, sie mindestens dazu zu bewegen, daß sie einen – irgendeinen – Paso doble spielen. Die wußten nicht einmal, was das ist; sie kannten nur Beat. Als ich ihnen dann den Paso doble Rhythmus vortrommelte, hellten sich ihre Gesichter auf und sie versicherten mir, daß sie das können, und mir das abends spielen werden. Für eine Probe blieb keine Zeit mehr, so schaute ich gottergeben der Premiere entgegen.

Am Abend dann bekam ich einen ernsten Schock. Sobald ich auf dem Podium erschien, begannen die braven Jungs wild ihre Gitarren zu schlagen (wo sie eben trafen) und brüllten im Chor:
„Tammtarrammtam-tammtarramtam-yeah yeah yeah!“

Am nächsten Tag engagierte ich eine ernsthafte Kapelle und machte mit ihnen in einem Ton-Studio Musikaufnahmen. Ab da arbeitete ich ausschließlich mit meinen Tonbändern.

Trotz all solcher Schwierigkeiten steht aber fest, daß jede „stumme“ Zauberdarbietung eine eigene Musik haben **muß!** Sie ist ein wichtiger Gestaltungsfaktor, denn sie untermalt nicht nur das Geschehen, sondern gibt auch Stimmung, Rhythmus, Pulsation und unterstreicht den Charakter des Genres.

Es ist also klar, daß die Musikbegleitung im Einklang mit der Darbietung sein muß. Wenn Sie eine ganz moderne Nummer haben, soll auch die Musik modern sein, und zu einer orientalischen Schau gehören orientalische Melodien. Eine Darbietung mit z.B. spanischen Dekorationen und Kostümen wird also zweckmäßig von spanischer Musik (Paso doble, Fandango usw.) begleitet, und zu Rokoko-Kostümen paßt am besten ein Menuett. Betrachten wir unter diesem Aspekt die einzelnen Genres etwas näher.

Die moderne Schau, ob Manipulation oder Illusion, bedarf moderner Musik. Es braucht nicht gerade der neueste Beat oder Rock zu sein (was übrigens keine „Begleitmusik ist), es sei denn, daß die ganze Art der Darbietung das verlangt. Sie fahren am besten, wenn Sie auf Klassiker zurückgreifen. Es gibt auch in der modernen Musik Klassiker, wie etwa Gershwin, um nur einen zu erwähnen. Seine „Rhapsody in blue“ ist ein fabelhaftes Werk, absolut modern und doch voll mystischer Stimmung. Es muß aber nicht unbedingt Gershwin sein, die Auswahl ist groß genug,

Wenn Sie eine „kostümierte“ Darbietung haben, müssen Sie natürlich auch dazu passende Melodien wählen. Achten Sie aber bitte darauf, daß diese Musik authentisch ist! Eine Ausnahme bilden hier orientalische Melodien. Japanische Musik klingt auch für unsere

Ohren angenehm; aber haben Sie schon einmal **echte** chinesische, indische oder arabische Musik gehört? Sie hat mit Sicherheit ihre Schönheiten, wenn man sie näher kennenlernt und sich an sie gewöhnt; aber für unvorbereitete europäische Hörer wirkt sie fremdartig, unverständlich und manchmal auch monoton.

Für solche Sonderfälle gibt es aber gute Genrestücke, die „orientalisch“ klingen. Denken Sie nur an Kettelbey („In einem chinesischen Tempelgarten“ – „Japanischer Paravent“ – „Auf einem persischen Markt“) und an viele andere Komponisten. (Nebenbei bemerkt, die Ungarischen Tänze von Brahms klingen „ungarischer“ als manche urungarische Musik.)

Wie sollen wir unsere Musik auswählen? Der beste Weg (leider nur wenigen zugänglich, da ziemlich kostspielig): Die Musikbegleitung durch einen Fachmann – Komponist oder Kapellmeister – arrangieren lassen. Es gibt aber auch eine viel billigere Möglichkeit. Sie gehen einfach in ein Musikgeschäft und lassen sich (möglichst viele) Schallplatten oder CDs vorspielen, die im Genre etwa zu Ihrer Darbietung passen. Wählen Sie ein recht großes Geschäft mit reicher Auswahl. Dort lehnen Sie sich (wie ich es oft tat) im Sessel zurück, hören sich die einzelnen Melodien an und versuchen sich vorzustellen, daß Sie zu dieser Musik Ihre Kunststücke vorführen. Vieles wird unbrauchbar sein, aber Sie werden auch bald Musikstücke (oder Teile davon) finden, die genau zu diesem oder jenem Effekt passen. Notieren sie sich Titel und Komponisten und – kaufen Sie dann nicht die Schallplatten, sondern die **Noten** zu den betreffenden Musikstücken (möglichst für Orchester).

Diese Partituren sind nicht teuer, und Sie finden sie wahrscheinlich im selben Geschäft. Dann gehen Sie damit zu einem erfahrenen Kapellen-Leiter und lassen sich von ihm das gewünschte Arrangement anfertigen. Da Sie die Noten (also das fertige Material) mitbringen, wird dieser Spaß nicht viel kosten. Oft werden Sie nicht die ganzen Werke, sondern nur Teilstücke verwenden können. Die dann notwendigen musikalischen Überleitungen liefert der Arrangeur.

Es gibt auch noch eine andere Möglichkeit. Sie können die betreffenden Schallplatten kaufen und dann zu Hause (falls Sie ein Tonbandgerät besitzen) oder in einem Ton-Studio die einzelnen Melodien auf Tonband nehmen. Damit läßt sich viel Ärger vermeiden. Sie benötigen keine zeitraubenden Proben mit (oft schlechten) Kapellen, sondern haben Ihre Musikbegleitung stets fix und fertig zur Verfügung. Ein Tonbandgerät findet sich überall, notfalls können Sie auch ein eigenes mitführen.

Wie Sie dann Ihre Musik gestalten sollen, läßt sich hier nicht sagen; das hängt von dem Genre Ihrer Darbietung und von Ihren musikalischen Vorstellungen ab, und ist in jedem einzelnen Fall anders. Zwei kleine „Tricks“ möchte ich Ihnen aber mit auf den Weg geben:

Der erste Trick: Wenn Sie eine (kurze!) Erkennungsmelodie (und immer dieselbe Melodie) vor **jedem** Ihrer Auftritte erklingen lassen, kann das wesentlich dazu beitragen, Ihrer Darbietung einen persönlichen Charakter zu geben. Aber bitte wählen Sie nicht das Klavierkonzert von Tschaikowski! Aber bitte auch nicht „Also sprach Zarathustra“ von Strauß! Nicht daß diese nicht schön wären, aber sie sind – durch allzu häufige Anwendung – leider abgedroschen und für eine kleinere Nummer auch zu bombastisch. Wählen Sie einen kurzen musikalischen Satz, der zu Ihrer Persönlichkeit paßt; er muß unbedingt melodisch sein, damit das Publikum ihn sofort erkennt. Sie können sich dann als „bekannt“ schätzen, wenn die Zuschauer, sobald diese Melodie erklingt, sagen: „Aha, da kommt der Soundso!“

Der zweite Trick: Wählen Sie einen besonders schönen Teil der angewandten Musik, und lassen Sie diesen Teil immer wieder erklingen, wenn im Laufe Ihrer Darbietung etwas besonders Schönes, etwas Merkwürdiges geschieht. Diese immer wiederkehrende Melodie suggeriert dann dem Publikum, daß jetzt etwas „Besonderes“ zu sehen ist.

Wenn Sie nun die Musik zu Ihrer Darbietung haben, üben Sie bitte auch Ihre Nummer mit Musik! Versuchen Sie alle Bewegungen der Melodie und dem Rhythmus anzupassen. Bald werden Sie merken, wie gut das geht, daß die Musik Sie „zu tragen“ beginnt. Achten Sie

auch darauf, daß die einzelnen Effekte mit den Melodien möglichst synchron laufen. Also, wenn die Melodie oder Teilmelodie (ein musikalischer Satz) zu Ende geht, soll auch der Effekt beendet werden. Dies ist nicht ganz leicht, aber man lernt schnell, sich der Musik anzupassen.

Eine weitere wichtige Sache ist, daß die Musik auch dem Rhythmus, der Dynamik Ihrer Darbietung folgen muß. Das heißt, das Tempo verlangsamt sich bei langsamen Effekten und steigert sich zum Vivace beim Schlußeffekt.

Es wäre billig, Ihnen hier direkte Musikvorschläge zu machen (was einige eifrig versuchen), wie z.B. Ravels Bolero oder einen Strauß-Walzer. Ohne Ihre Darbietung zu sehen, kann man keine dazu passende Musik benennen. Wer etwas anderes sagt, ist ein Scharlatan. Auch wenn Sie Ihre Musik schreiben (oder zumindest arrangieren) lassen – und das müssen Sie, sobald Sie in erstklassigen Häusern auftreten wollen – spielen Sie Ihre Darbietung dem Arrangeur vor, damit er sich ein Bild davon machen kann, **wozu** er die Musik gestalten muß.

Und noch etwas: Wie Ihr Programm sich im Laufe der Zeit entwickelt und verändert, so muß auch die Begleitmusik dementsprechend umgestaltet werden. Das läßt sich leider nicht vermeiden, aber nur so ist eine qualitative Steigerung möglich.

Schlußwort

Lieber Leser!

Wir sind am Ende unseres Studiums angelangt. Es ist mir ganz klar, daß ich Sie nicht auf Anhieb zum hervorragenden Schauspieler oder Regisseur gemacht habe. Keine Kunst kann man aus Büchern lernen. Noch niemand wurde zum vollendeten Kunstmaler, Bildhauer, Musiker usw. anhand eines Handbuches. Man kann aus diesem nur die Griffe und Kniffe des „Handwerks“ erlernen (z.B. bessere Pinselführung, Umgang mit den Materialien und andere Fach- und Sachkenntnisse): zum Künstler wird man nur durch eigenen Fleiß – eine gewisse Begabung vorausgesetzt,

Eines weiß ich aber mit Sicherheit: Wenn Sie das, was ich Ihnen in diesem Buch zu vermitteln versucht habe, beherzigen, werden Sie ein **besserer** Zauberkünstler als vor dem Lesen dieses Buches. Sie wissen nämlich, wie man sich auf der Bühne bewegt, Sie werden dort also bestimmt nicht tolpatschig wirken. Sie wissen, wie man auf der Bühne spricht, wie man gestikuliert, wie man seine Körpersprache zur Geltung bringt. Sie wissen, wie Sie Ihre Darbietung zusammenstellen, aufbauen sollen, wie sie wirkungsvoller gemacht wird usw. usf. Mit einem Wort, Sie haben handwerkliches Können erlangt. Ich bin überzeugt, daß dies zu Ihrem zukünftigen Erfolg wesentlich beitragen wird, egal ob Sie auf den größten Bühnen der Welt oder nur im kleinsten Kreis zaubern.

Ich hoffe Ihnen Kenntnisse vermittelt zu haben, die in der Zauberkunst wichtiger sind als all die „neuesten“ Tricks, die man in den Zauberbüchern findet. Und wenn es mir gelungen ist, Ihre Darbietung besser, Ihre Vortragskunst vollendeter zu gestalten, dann war meine Mühe nicht umsonst.

INHALTSVERZEICHNIS